DUMITRU TIUTIUCA

Creativitate şi ideal

EDITURA JUNIMEA
Iaşi • 1984

Motto

„Adevăr pe *adevăr nu exclude"*

Mihai Eminescu

> 1, III

f'lftillui-
tutu, . *rfjtfdnlev*

IN LOC DE INTRODUCERE :

IDEALUL COERENŢEI

Orice abordare a operei eminesciene, indiferent de metodologia adoptată, trebuie să ţină seama de integrarea perspectivistă a faptului analizat, în primul rînd pentru motivul că însuşi scriitorul nostru, mai mult decît oricare altul, a fost minat în întreaga-i activitate de *idealul unităţii,* coerenţei universului artistic. Şi aceasta, în ciuda etapizărilor de tot felul cu care încearcă să ne obişnuiască istoria literară. G. Ibrăileanu considera, de exemplu, că im- previzibilitatea evoluţiei liricii sale era atît de accentuată, încît nici cei mai apropiaţi prieteni ai poetului nu puteau preciza sensul evoluţiilor. Mai multă dreptate are din acest punct de vedere A. Guillermou cînd arată că „nu trebuie să facem o separare prea netă între ultimele poezii ale adolescenţei şi primele capodopere", deşi şi această afirmaţie este restrictivă [1]. Observaţia este reluată de mai multe ori. „S-ar putea chiar spune că poziţiile filozofice ulterioare, pe care ni le vor dezvălui viitoarele analize, nu vor fi decît o dezvoltare, o îmbogăţire a acestor teze de debut - ca şi cum istoria gîndirii lui Emi- nescu s-ar reduce la această mişcare de cercetare, în spirală, în jurul unei doctrine elaborate de timpuriu, chiar la ieşirea din adolescenţă"[2] etc.

Să nu uităm mai multe adevăruri cunoscute : mai întîi, că Eminescu a avut permanent *aspiraţia mari-*

1 A. Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu,* Ed. Junimea, Iasi, 1977, p. 71.
2 Idem, 1977, p. 71.

lor sinteze, lirice, epice sau dramatice, dar pe care n-a avut timpul să le ducă la îndeplinire. Proiectele lui sînt însă impresionate, el desprinzînd din materialul poetic conceput să structureze OPERA, fragmente pe care le va publica separat. *Epigonii, Rugăciunea unui dac, Egipetul, Melancolie, Lacul* şi încă multe altele au avut această origine. De aceea, pentru a înţelege mai bine şi mai corect sensurile din *Epigonii,* devine obligatorie studierea atentă a proiectului de dramă *Mira.* La fel drama *Bogdan-* Dragoş pentru Atît *de fragedă* şi Peste *vîrfuri.*

Mai mult, Eminescu ansamblează frecvent fragmente aparţinînd unor scrieri diferite şi care, prin această nouă juxtapunere, capătă valori pe care iniţial, fiecare în parte, nu le avea. Procedeul face obiectul unor admiraţii repetate ale lui Guillermou. In afara acestor „butăşiri", cum li s-a spus, importante sînt noile descoperiri de semnificaţii, pentru că Eminescu nu face simple reluări de teme, motive, metafore, toposuri (sărutare, suspin, crăiasă, uşor etc.). Prin reaşezarea într-un alt context, acestea capătă, cum spuneam, valori nebănuite, expresivităţi imprevizibile.

Parcurgînd, de exemplu, cu atenţie publicistica sa, aşa-zisa „operă politică" (deşi există la Eminescu şi poeme, drame politice), vom observa frecvente imagini, formulări, idei care s-au dezvoltat deopotrivă şi în poezie. De multe ori chiar, mai dreapta înţelegere a versului se sprijină tocmai pe înţelegerea îr»- tîi a publicisticii sale. Este şi cazul cunoscutei invocaţii din finalul *Scrisorii III :*

„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punînd mina pe ei... " Vlad Ţepeş reprezenta pentru M. Eminescu unul dintre marii domnitori ai neamului, de aceea invocarea personalităţii sale o face destul de des[3]. Căutîndu-şi ascendenţe istorice, cele două partide politice ale vremii, liberalii şi conservatorii, îşi revendicau în concurenţă domnitorii ţării. *„Erodot al ◄■Românului»* (e vorba de publicaţia liberală cu acest titlu *n.n.)* continuă cu autopsia istoriei naţionale şi se-nţelege că orice Domn bun întîlneşte în cale, e reacţionar, e turcofil, iar oricare taie capetele boierilor e naţional şi liberal.

Presimţisem că şi Mihai Viteazu şi Matei Basarab vor fi trecuţi în registrul negru, iar Mircea cel Rău şi Mircea Ciobanul, descendenţii armaşului Dracea, vor fi schimbaţi în martiri ai libertăţii poporului", notează ironic Eminescu.

3 Vezi M. Eminescu, *Opera politică,* Ed. Cugetarea, Bucureşti, (1941), voi. I, pp. 194, 220 etc.

Tot de) aceea, pentru că tăia capetele boierilor cei care formau majoritatea partidului conservator, Vlad Ţepeş era considerat de liberali drept întemeietor al partidului naţional-liberal. „Partida naţională există de cînd există ţara şi de atunci ea se luptă împotriva boierilor reacţionari şi antinaţionali..." scriau aceştia. Şi replica poetului : „Noi, nu-i vorbă, le-am dori naţionalilor-liberali, d-lor Giani, Cariagdi, Carada, Pişcă, C. A. Rosetti, tot români de cea mai veche origine, un Vlad Ţepeş, căci i-ar lecui pentru totdeauna... Ar vedea dumnealor ce liberal era Vlad V" [4].

Ideea poetică din *Junii corupţi,* pentru a ne mai opri la un exemplu, poate fi urmărită în dezvoltarea ei pînă în *Scrisori* sau postuma *Ai noştri tineri.* Versurile :

„Ai noştri tineri la Paris învaţă La git
cravatei cum se leagă nodul,
S-apoi ni vin de fericesc norodul Cu
chipul lor isteţ de oaie creaţă...

Ş-aceste mărfuri fade, uşurele,
Ce-au uitat pin' şi a noastră limbă,
Pretind a fi pe cerul ţării : stele"

4 *Idem,* II, pp 191 şi 194.

cunosc mai multe formulări similare in publicistica poetului, latã doar cîteva : „Căci, întîi, ar învăţa româneşte, ceea ce, precum se ştie, la Paris nu se poate învăţa"[5], sau „Oare tinerimea care astăzi îşi uită limba şi datinele prin cafenelele Parisului şi care se va întoarce de acolo republicană şi îmbuibată cu idei străine, răsărite din alte stări de lucruri"... sau „Străini şi semistrăini, născuţi în Bucureşti ori în oraşele de pe Dunăre şi franţuziţi la Paris, aceştia au falsificat şi drept, şi viaţă publică, şi datini... etc." [6].

Dar exemplele se pot înmulţi şi în parte ele sînt observate de I. Creţu, îngrijitorul ediţiei „operei politice". Editorul le foloseşte ca argument pentru a preciza paternitatea articolelor, noi, pentru a ilustra coerenţa universului artistic subordonat unuia şi a- celuiaşi *Weitanschauung* care obligă cercetarea operei eminesciene numai din perspectiva întregului. Astfel articolele *Onestitatea şi discuţiile ziaristice, Optimism, Sfidare, Boieri de odinioară, Cultura roşilor, Studiu psihopatie, Vremea strămbunilor noştri* cuprind formulări ce ne trimit *la Scrisoarea III. Pan- glicăria liberală şi vertebratele din sfatul ţării* a- mintesţte de *Scrisoarea II, Caracterul naţional* de Pe *lingă plopii fără soţ, La un an nou, in faţa lui Ştefan Vodă cel Mare* şi *Sfidare* – de *Scrisoarea I* şi aşa mai departe.

Acelaşi ideal al marilor sinteze din lirica sa (*Memento mori* şi celelalte) îi conduce şi activitatea publicistică. Cele mai multe dintre intervenţiile sale în paginile ziarului *„Timpul" se* clădesc pe cîteva idei fundamentale, latã unele de astfel de titluri generice : *Politica guvernului roşu şi interesele străinilor, Studii asupra situaţiei* – structurat într-adevăr ca „studiu" în cinci aspecte *(Despre program, Independenţa românilor* etc.). *Icoane vechi şi icoane nouă* şi aşa mai departe. Notăm şi aici că, obişnuit, pentru a întări argumentarea, Eminescu reia, pe cuprinsul mai multor articole, idei în formulări aproape identice. Un singur exemplu doar : atitudini şi exprimări comune reunesc articole ca *Materialuri etnologice, Icoane vechi şi* icoane nouă şi *Studii asupra situaţiei.*

La fel proceda M. Eminescu şi cînd comenta, să zicem, opera marelui Will afirmînd că „o piesă, dar mai cu seamă una de Shakespeare este un op de artă, în care toate *caracterele*

5 M. Eminescu, *Despre cultură şi artă,* Ed. Junimea, laşi 1970, p. 61.
6 Idem, pp. 82 şi 117.

sînt atit *de înseminate* înaît merită jucate de artişti mari"[7]. Aceasta ilustrează „unitatea concepţiunii shakespeariene", cum ne convinge poetul, unitate în care crede el însuşi şi care ne obligă să acordăm interes egal şi conjugat tuturor componentelor operei. Ea este motivată nu numai filozofic, ci şi estet/c. „Chestiunea se prezintă sub două puncte de vedere, scrie Eminescu, unul estetic, altul de bună cuviinţă.

Esteticeşte o piesă e totdeuna *un întreg,* ca şi un tablou, ca şi o statuă. Un tablou în care o singură figură e excelentă, foarte excelentă chiar, iar celelalte caricate, e un tablou rău" [8].

La fel vom înţelege şi noi lucrurile, inclusiv în ceea ce priveşte permanenta raportare a interpretării la capodopera creaţiei eminesciene – *Luceafărul.* Dar nu aşa cum credea T. Vianu, pentru care poetul, în *Luceafărul „*priveşte toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanţi de inspiraţie autentică şi îi concentrează într-o singură mare viziune"[9]. S-a şi acreditat, de aceea, ideea conform căreia, dispărînd întreaga operă eminesciană şi rămînînd doar *Luceafărul,* ar fi încă suficient de a ne face o părere autentică despre întreaga creaţie a

7 ***Idem,*** p. 195.
8 ***Idem,*** p. 197.
9 T. Vianu, ***Luceafărul,*** în ***Studii de literatură română,*** E.D.P., 1965, p. 279.

lui M. Eminescu, ceea ce nu poate fi adevărat, aşa cum va reieşi, socotim, şi din demonstraţia noastră.

Mai proprie este interpretarea ce-o dă G. Căli- nescu chestiunii, cînd considera că citind *Luceafărul „*cu o educaţiune poetică formata de întreaga operă eminesciana, ne urcam spre el treptat într-un peisaj întreg" [10].

In acest spirit a fost conceputa şi cartea noastră, găsind în creativitate şi *ideal* două centre conceptuale de maximă importanţă în jurul cărora să structurăm treptat, pe mai multe circumnivele, universul artistic atît de original eminescian, articulaţii din care în *sintează,* nu în însumare (credem după Wundt ca suma este mai mare decît adunarea elementelor la un loc) să rezulte un We/tanschauung preponderent *estetic,* pentru că specificul şi măsura artei îl dă în primul rînd esteticul.

MOTIVAŢII ALE CREATIVITĂŢII

EPICUREISM ESTETIC

D. Caracostea [11] şi G. C. Nicolescu[12] considerau că atît *Luceafărul,* cît şi Eminescu în întreaga lui creaţie, „năzuiesc spre iubire ca spre un element înalt şi substanţial al vieţii... Nici unul, nici altul nu aspiră spre iubire ca spre o „patimă", ca spre împlinirea unei porunci a simţurilor şi a pămîntului" şi găsesc argumente în însăşi chemarea Luceafărului : ***„O, vin ! în părul tău bălai***

S-anin cununi de stele,

Pe-a mele ceruri sa răsai

Mai mîndră decit ele"

Tot de ideea unui anume *platonism erotic* ţine uneori şi scena de iubire, deşi, cum vom vedea, nu în totalitate :

„Vezi tu eu te-aş vrea timid un blind băiet să-mi spună

Cu ochii plini de visuri zadarnice poveşti

S-adorm plecîndu-mi timpla la tîmpfa te nebună"

(Codru şi salon)

10 G. Călinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu***, 1963, vo! V p. 254.

11 Vezi ***Creativitatea eminesciană***, Ed. Fundaţii, 1943.

12 Art. ***Erotica lui Eminescu,*** voi. ***Studii eminesciene,*** E.P.L., 1965, p. 359.

T. Vianu[13] observa de asemenea atît la Hyperion cît şi la Cătălina o anumită inapetenţă erotică, deşi motivată diferit ; pentru primul, ca demon, crescînd din ceea ce în psihologia eroticii lui Eminescu ar însemna bărbatul în a cărui alcătuire morală abstractă se frînge elanul de dragooste al amantei sale, iar pentru Cătălina, din perspectiva „psihologiei uşuratice a personajului feminin" din Venere *şi* Madonă sau din *Scrisoarea IV.* Să nu uităm apoi tenta de uşoară asexualitate a eroului eminescian, Eminescu păstrînd o anumită obsesie tipic romantică a androginului.

Această tentă de spiritualizare a iubirii la Eminescu îşi are explicaţia ei : poate şi datorită modei romantice a idealizărilor (romantism şi ca stare de spirit) ce l-a apropiat într-un fel de idealul „la donna angelicata" al poeziei lui Dante, aşa cum vom vedea, apoi, datorită unui acut sentiment al frustrării, aproape permanent în lirica sa, de unde frecvenţa a două motive – al refuzului şi al mustrării, Ultimul motiv (pentru că despre primul va fi vorba mai departe) cunoaşte nuanţe de la aluzia şăgalnică din *Intre păsări,* unde poetul se imaginează cu iubita „două păsări / Sub o streşină de stuf' :

„Parcă mi te văd, drăguţă,
Că îmi sbor/ ***şi că te scap,***
Stind pe gard, privind la mine,
Ai tot da cochet din cap
Iară eu suit pe casă şi plouat de-atit
amor,
M-aş imila ursuz in pene şi aş sta
într-un picior"

la expresia directă din *Părea c-aşteaptă* sau De pe *ochi ridici...* etc.

„Atunci braţul meu cuprinde
Mlădiosul tău grumaz :
„Mini vom ii cum vei pretinde,
Dar cum sunt mă lasă azi".
Astfel lupt cu-a ta mustrare
Ceasuri,, zile, săptâmîni,
şi mereu a mea-ndreptare O
amin de azi pe mini"

Deşi prezentă această ipostază platonică a iubirii la Eminescu, ea îşi rezolvă cu adevărat sensurile, după părerea noastră, numai

---

13T. Vianu, ***Poezia lui Eminescu,*** în ***Studii de literatură română,*** E.D.P., p. 279.

raportată la alta la fel de esenţială, ce ţine de un pronunţat *epicureism erotic şi estetic,* pe nedrept neglijat în interpretare în favoarea primei realităţi, de altfel şi foarte solicitată. Să înţelegem bine lucrurile. Deşi a existat dintotdeauna un tainic şi subteran senzual în artă, acesta nu are nimic comun cu contemplarea estetică şi nu despre acest „epicureism" vrem să vorbim aici. Redarea estetică a eroticului trebuie eliberată în artă de orice senzualism impur ori naturalism. Nudul, să zicem, nu-i frumos decît dacă este cast. însuşi Eminescu respinge orice naturalism tocmai datorită trivalului său, pentru „corpul batjocorit, spunea poetul, în maiestatea frumuseţii prin trăsături de senzualitate şi de libertinaj, cari nu lipsesc în mai niciunul din tablourile contemporane" [14].

Coordonatele eminesciene ale epicureismului estetic sînt mai multe, în ciuda tuturor speculaţiilor de platonism estetic şi erotic. In primul rînd, epicu- reismul estetic creşte la Eminescu din frecvenţa *izolării estetice.*

Este un adevăr general cunoscut că procesul oricărei cunoaşteri nu se poate realiza decît prin *delimitare.* Realizezi ceea ce vrei numai cunoscînd ceea ce vrei. De aceea o anumită estetică a operei situează izolarea sau delimitarea la rang de suveranitate principială. Gestul „ce implică o certă cruzime" ţine evident de un anume senzualism estetic propriu oricărei experienţe dyonisiece, prin delimitarea ce-o presupune filozofia lui „cârpe diem". Chiar

T. Vianu în *Estetica* sa concepe ca prim moment al constituirii operei *izolarea* decurgînd din „caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine". Prin ea, opera de artă este sustrasă înlănţuirii naturale a evenimentelor, devenind o „insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate" [15], aşa cum, spun teoreticienii, fluturele este esteticeşte frumos numai înfipt într-un ac, iar canarul închis în colivie, in funcţie de specificul artelor, valori de izolare au în muzică tăcerea, rama în pictură şi aşa mai departe. Într-un fel de „ars poetica" *sui generis,* Enăchiţă Vâ- cărescu realizează la noi ideea izolării estetice - poetic - în cunoscuta-i *într-o grădină :*

„Într-o grădină,
Lîng-o tulpină, (
Zării o floare ca o ***lumină.***
S-o tai, să strică !
S-o las, mi-e frică Că vine altul şi mi-o rădică !"

---

14 M. Eminescu, ***Despre cultură şi artă, ed. cit.,*** p. 296.

15 T. Vianu, ***Estetica,*** E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 93 şi urm. Vezi şi G. Călinescu, ***Principii de estetică,*** E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 214-243.

Imaginea va apare în întreaga poezie neoanacreon- tică, dar şi la Eminescu. Mai multe metafore concură la acest statut.

Mai întîi chiar cea a *„femeii floare"* care e suficient de frecventă la poet, începînd cu

„Atit de fragedă te-asemeni Cu
floarea albă de cireş"

(Atît de fragedă)

şi continuînd cu multe altele :

*„*O ***femeie intre flori zi-i şi o floare-ntre femei - şi-o să-i placă..."***

din *(Scrisoarea V)* ori în *Ondina,* unde îndrăgostitul se vrea el o floare

*„**C-atunci m-ai lua La***
mine-ai câta Gindindă, cum ***e***
trecătoare
O floare"

Numim apoi imaginea *femeii ca icoană,* izolată in privazul negru al vieţii sale

„Este Ea. ***Deşartă casă Dintr-o***
dată-mi pare plină, in privazul
negru-al vieţii-mi E-o icoană de
lumină".

(Singurătate)

Aceeaşi frumoasă imagine a „femeii icoană" şi în *Călin Nebunul,* unde

„Mulţi feciori de împăraţi, de războinici lăudaţi Le-au cerut
ca s-o li-o dee, ca cu chipul de femee Să-mpodoabe c-o icoană
viaţa lor cea năzdrăvană".

Nu trebuie să uităm nici caracterul de unicitate, singularizare a însuşi portretului fetei de împărat din *Luceafărul*

„şi era una la părinţi..
Cum e Fecioara intre sfinţi şi
luna intre stele."

Cuplul erotic este apoi izolat de cele mai multe ori la nivelul *cuplului mitic.* Poate n-am relevat suficient că izolarea nu presupune nicicum singularizare ; dimpotrivă, reintegrare în context, dar realizată într-un mod specific, printr-o delimitare care să evidenţieze şi mai pregnant contrastul complementar. Din această perspectivă înţelegem de ce unul dintre componentele cuplului erotic, de regulă cel masculin, caută complementaritatea sa tocmai pentru ieşirea din singularizare : Dionis pe Maria, Cătălin

şi Hyperion pe Cătălina şi aşa mai departe. Odată realizat cuplul, el încearcă „fuga în lume". Aşa îi surprindem pe cei doi îndrăgostiţi din *Luceafărul* ***j– Tu eşti copilă, asta*** e...

Hai ş-om fugi in lume,
Doar ni s-ar pierde urmele
şi nu ne-or şti de nume"

pentru ca mai tîrziu să-i vedem cum „Sub ***şirul***

lung de mindri tei
şedeau doi tineri singurei"

Pierdută în lume va fi şi Blanca din *Povestea teiului* ori *Făt Frumos din tei.* Trebuie să observăm că „a fugi în lume" echivalează la

Eminescu cu ideea iubirii libere (şi epicureice) formulată şi de romantism, dar prezentă şi în tradiţia populară românească care cunoaşte două moduri de căsătorie a tinerilor : *prin cerere,* modalitate fundamentală din care creşte şi oraţia de nuntă, dar şi *prin fugă.* A doua cale este aleasă atunci cînd în faţa fericirii tinerilor stau diferite obstacole. De observat că la Eminescu mai frecventă este a doua modalitate, iar iniţiativa fugii aparţine fetei.

„Iar te-ai cufundat in stele şi in nori şi-n ceruri nalte ?
...Hai in codrul cu verdeaţă"

(Floare albastră)

sau

„Calu-i alb, un bun tovarăş,
Inşeuat aşteapt-afară,
Ea picioru.l pune-n scară şi la codru pleacă iarăşi"

(Povestea teiului) efc.

Există apoi la Eminescu o inocenţă a îndrăgos- ţiţilor, dar aceasta nu împiedică frecvenţa mare a

scenelor de iniţiere erotică (sau tocmai de aceea). Descrierea se face totdeauna cu un amestec de candoare şi şagă, pentru, că deşi cea care este iniţiată este de regulă femeia, cel care se iniţiază pare a fi mai de grabă bărbatul. Fata ezită nu din neştiinţă, ci din pudoare şi cochetărie, şi în aceasta stă farmecul idilei eminesciene. Ezită *fata* din *Făt Frumos din tei*

„Ş-o cuprinde de călare –
Ea se apără c-o mină,
Insă totuşi lui se lasă"...

ca şi cea din *Lasă-ţi lumea...*

„Te desfaci c-o dulce silă,
Mai nu vrei fi mai te laşi"

Chiar Cătălina „mai nu vrea şi mai se lasă", deşi Cătălin realizează o adevărată lecţie de iniţiere erotică :

„Daco ***nu ştii, ţi-aş arăta***
Din bob in bob amorul..."

După cum se vede, nu este la fată vorba de o neştiinţă propriu zisă, dovadă formularea condiţional- optativă a băiatului, ceea ce sugerează că iniţierea erotică are mai mult un rol de iniţiativă :

„Cind ţi-oi întinde braţul sting Să mă
cuprinzi cu braţul ...De te înalţ de
subsuori
Te nai fă din călciie...
Cind sărutîndu-te mă-nclin.
Tu iarăşi mă sărută" etc.

De aceea, elocinţă pasiunii lui Cătălin pare să fie mai adevărată, de exemplu, decît cea a Demiurgului. „Funcţia principală a elocinţei – spunea Alain – este de a „înălţa" aceste pasiuni pînă la un fel de gîndire şi, în sfîrşit, de a le găsi o[!] formulă de exprimare"[16]. Se vede că persuasiunea lui a fost deosebit de temeinică, de vreme ce, în final, fata îl asculta

„Uimită şi distrasă şi ruşinos şi
drăgălaş
Mai nu vrea, mai se lasă"

O foarte expresivă imagine în această ordine a ideilor este în poezia eminesciană şi *asocierea eroticului de vinătoare :*

„Cum vinătoru-ntinde-n cring La
păsărele laţul"..

Imaginea este de o mare delicateţe sufletească şi ţine de acelaşi

16 Alain, ***Un sistem al artelor frumoase,*** Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 85.

senzualism estetic tensional. Al. I. Odo- bescu va scrie un celebru eseu pornind de la relaţiile posibile dintre vânătoare – artă – iubire. „Registrul emotiv al unei asemenea îndeletniciri este deosebit de larg : gustul amar al înfrîngerii sau, dimpotrivă, bucuria trofeului, ori dorul iubitei rămasă departe în aceste peregrinări cinegetice ale existenţei – sînt tot atîtea motivaţii pentru transpuneri muzicale, sculpturale sau picturale. De aceea, două principii ar direcţiona ca legi generale întreaga viaţă a universului, considera Odobescu, „Vînătoare şi Amor"[17].

Să nu uităm că ideea vine din timpurile istorice, dovadă oraţiile de nuntă cu vînătorul-mire care urmăreşte căprioara-mireasă pînă la casa acesteia. El este ca motiv, se pare, specific fondului nostru daco- tracic, pentru că la greci şi romani, de pildă, Arte- mis ori Diana, chiar dacă trec în timp de la atitudini răzbunătoare, la altele binefăcătoare, zeităţile rămîn insensibile la trăirile erotice, fiind deseori chiar potrivnice lor. Se cunosc astfel sancţiunile drastice suportate de Acteon sau Orion din partea lui Ar- temis.

Nimic apoi din repertoriul trăirii iubirii nu lipseşte din poezia eminesciană : primii fiori erotici, declaraţia de dragoste, regretele, reproşurile şi *notarea trăirilor fizice,* ceea ce-şi însumează prin aceasta caracterul unui manual de „ars amandi" *sui* generis, încadrîndu-se şi astfel epicureismului estetic declarat. Nu e vorba de o notare brutală, naturalistă, ci de o voluptate temperată şi îndelung filată a plăcerii care-i dau permanenţă, spiritualizare, prelungiri de eternitate peste clipa prezentă a lui „cârpe diem". Şi din acest punct de vedere Eminescu este total original faţă de înaintaşii nu prea îndepărtaţi, conturînd idealul unei iubiri intelectualizate, decente şi estetice în acelaşi timp.

S-a spus, de exemplu, despre Hyperion că el este singura conştiinţă problematizată din poem. Interpretarea alegorică a Luceafărului stă mărturie. Dar oare o doreşte „mai filozofic" Hyperion pe Cătălina ? După propria-i afirmaţie se pare că nu. Dorinţa lui este la fel de epicureică, senzuală,' ca şi a lui Cătălin :

„Tu-mi ceri chiar nemurirea mea In
schimb pe-o sărutare"...

Parcă mai complicat este din acest punct de vedere Cătălin cînd spune

„Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patimi" ;

şi aceasta pentru că sărutul nu mai este un scop în sine, ci un corolar a ceva mult mai spiritualizat.

Notarea *trăirilor fizice* se face la Eminescu într-un *spirit de sensibilitate feminină, ce* ne trimite mai de grabă la Sapho, decît la

17 Al. I. Odobescu, ***Opere,*** ll, E.S.P.L.A., Pseudo-kinegheti- ***kos,*** p. 165.

Petrarca ori Ron- sard, să zicem. *Canzonierul* ori *Amorurile* se păs

treazã ia nivelul unei notaţii telurice în linia senzualismului renascentist ; la Eminescu este stilizare, evident, dar nu numai atît (de pildă, în maniera „il dolce stil nuovo"), cît şi o sublimare rafinată a senzaţiei, o hipersensibilitate ce se tulburã doar la auzul paşilor iubitei sau foşnetul rochiei acesteia, ca în *Atît de fragedă* ori *Te duci...*

„Cind mă atingi eu mă cutremur,
Tremur la pasul iau, cind treci,
De-al genei tale gingaş tremur Atirnă
viaţa mea de veci..."

Nu platonism, spiritualizare etc., ci doar un alt mod de receptare şi trăire a eroticului, la poetul nostru. Descrierea, notarea senzaţiilor se face, de exemplu, totdeauna direct, printr-o automărturisire ce trădează intensitatea sentimentului, tot ca la Sapho, unde :

„Cuvintele şi limba-mi seacă,
Un ioc subtil mi-ncinge trupul Pe ochi am
ceaţă şi-n urechi imi fiuieşte Sudori mă
scaldă şi mă cutremur In tremur toată..."

Eminescu în *lubind în tainã* spune asemănător :

„Nu vezi că gura-mi arsă e ***de sete şi-n ochii mei***
se vede-n friguri chinu-mi..."

La fe! sînt şi mărturisirile fetei din *Luceafărul.* Din acest punct de vedere, Cătălina este un fel de Flo- rica din *Sburătorul* lui I. H, Răduiescu, aflată la vîrsta hipersensibilităţilor erotice pubertine, cînd trăirile exacerbate creează plăsmuiri ce vin să se a- mestece cu realităţile, tulburîndu-le.

„Că.ncepe de visează, şi visu-n lipitură
Incepe-a se preface, şi lipitura-n zmeu,
şi ce-i mai faci pe urmă ? că nici descintătură.
Nici rugi nu te mai scapă – Fereascã Dumnezeu !"

întreaga dezvoltare din *Călin (File din poveste)* se sprijină apoi pe acelaşi motiv al zburătorului ***„Astlel vine-n toată noaptea sburător fa al ei pat"...***

Cea mai sugestivă reprezentare a aflăm însă în Peste *codri stă* cetatea :

„Ce sunt, oare, zburătorii ?
Vin din rumenirea serii şi din
fundul siint al mării,
Vin din ploaia cea de soare şi din
dor de fată mare.

Iară umbra norilor.
Calea sburătorilor.
Căci îi vede
Cine-i crede
Le năzare La
oricare
L-a chemat din noaptea mare",

iar mai departe, o imagine foarte sugestivă pentru descifrarea încă a unui sens posibil al *Luceafărului*

„Oe-ndrăgeşte vre o fată Ca luceafăr i s-arată"... ***(s.n.)***

Iubirea dintre Luceafăr şi fata de împărat poate fi şi expresia evidentă a unei acute hipersensibilităţi erotice şi din perspectiva altor creaţii eminesciene.

„Chiar de luceafărul de seară Te
tem, căci dulce arde el,
Cind treci frumoasă şi uşoară In
umbra negrului castel",

îi spune îndrăgostitul *Donei Sol.*

Susţinerile creativităţii din astfel de plăsmuiri de hipersensibilităţi surexcitate sînt frecvente şi diverse la M. Eminescu. Poetul însuşi, cutremurat erotic, stînd Noaptea la gura sobei, fascinat de jocul luminilor acestuia, adoarme pentru ca

„Atunci tu prin întuneric te apropii surizîndă,
Albă ca zăpada iernei, dulce ca o zi de vară".

Tot astfel în *Singurătate.*

Motivul zburătorului în varianta „luceafărului" se completează astfel la Eminescu cu cel *al creaţiei ca stare de criză,* ca stare limită, de unde şi frecventa invocare a *nebuniei.* încă Platon în *Ion* punea în gura lui Socrate ideea că artistul autentic este un nebun delirant, iar opera – un efect al freneziei, semn şi acesta al harului divin. Ideea apare timpuriu şi ia Eminescu :

„Mintea mi-e seacă, gindul netot,
Pustiul arde-n inima beată"

(Amicului F.l.)

pentru a orchestra grav în celebrul vers din *Scrisoarea V :*

„Ah ! organele-s slărimate şi maestrul e nebun !"

Formularea stării de criză a creaţiei din erotism, din „nebunul meu amor" cum ar spune poetul, o regăsim chiar în *Luceafărul* cînd

„Ea, îmbătată de amor Ridică ochii..."

Expresîa ar echivala cu „beat de fericire", sugerînd trăirea dyonisiacă a bucuriilor vieţii. Dar fericirea eminesciană nu este una limpede, senină, euforică, ci grea de sensuri, ***„beţie dureroasă"*** ori ***„dureros de dulce",*** cum o numeşte de atîtea ori poetul însuşi. Starea este, evident, una de frenezie pînă la epuizarea simţurilor, dar nu o epuizare ca atrofiere, ca moarte a simţurilor, ci ca suprasolicitare, stare, cum spuneam, vecină creaţiei. Epuizîndu-se la suprafaţă, ea se continuă cu toată intensitatea în profunzime.

Iată de ce este posibil, plauzibil, ca să interpretăm *Luceafărul* şi ca o nevinovată şi dulce „minciună" spusă de o fată îndrăgostită, aflată la vîrsta trăirilor pubertine ce-o conduc la contopirea quijotică cu o realitate plămădită de mintea ei, ca o antrenantă şi nevinovată ispită în jocul dragostei.

De altfel, cum mai spuneam, *puterea creatoare a iubirii* este permanent afirmată la poet. Cît funcţionează iubirea, există şi poezia. De aceea atunci ■cind S-a dus *amorul...*

„...Un amic
Supus amindurora,
Deci cinturilor mele zic Adio
tuturora".

Din această strînsă interdependenţă şi mistuitoare dramă a poetului înfăşurat în manta-i, precum Her- cule în vălul ucigător,

„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc in flăcări...
Pot să mai revin luminos din el ca Pasăea Phoenix ?"

(Odă, în metru antic)

creşte creaţia autentică. De aici blamul aruncat femeii care nu înţelege eternitatea ce i-ar putea-o da versul său. sfidarea iubirii semnificînd însuşi refuzul artei, cu atît mai mult cu cît el nu mai este cel barbar al anticului sculptor ce ucidea modelul după realizarea statuii zeiţei, pentru a-i reda acesteia dreptul la viaţă *(Scrisoarea V).* Pentru că nu-l înţelege, aceasta-i „ucide gîndirea creatoare" *(Nu mă înţelegi...).* Şi prin Eminescu eternitatea dragostei întîl- neşte în modul cel mai fericit eternitatea poeziei.

Pasiunile există, aşadar, peste tot la Eminescu, numai că ele sînt stăpînite ca ia vechii eroi homerici, pentru că adevărata iubire este, şi nu ne sfiim a o repeta, prin definiţie decentă şi frumoasă, deci estetică. „Legea artistului, spune poetul, trebuie să fie stăpînireo asupra pasiunilor pe care le înfăţişează"[18]. Refuzul simţurilor s-ar datora după C. Pa- pacostea [19] influenţei budhiste, după alţii, lui Schopenhauer şi aşa mai departe, dar adevărata motivaţie este de ordin etici şi estetic, aşa cum arată şi doina de dragoste românească, şi mai puţin filozofic. N-am vrea să contrariem spiritele prea conformiste, dar dragostea ca sentiment autentic, uman, are prea puţină tangenţă cu filozofia şi de aceea ni se pare, cum am mai spus-o, că suprasolicitarea sensului alegoric, valabil în sine, tinde să devină avenit ori dăunător tocmai prin caracterul lui monopolist. Re-luăm : st/ngerea *simţurilor* se explică tocmai prin consumarea lor

18 M. Eminescu, ***Despre** cultura şi artă,- **ed. cit.,*** p. 204. **25**
19 C. Papacostea, ***Filozofia antică în poezia lui Eminescu,*** 1930.

paroxistică. Combustia adevărată se află în subteraneităţi nebănuite, de aceea stările somnolente (vezi lauda somnului şi la Lucian Blaga) sînt şi la Eminescu cele autentic creatoare.

Există apoi la Eminescu, în aceeaşi ordine a motivaţiilor estetice, citatul *refuz al naturalismului* atît de frecvent de altfel în literatura europeană a timpului, inclusiv în piesele de „senzaţie" recenzate de el. „Avem aci un copil lepădat în zăpadă, o oarbă, un schilod (stîrpitură), o cerşetoare, văduva unui hoţ spînzurat, o răpire ziua mare, o cădere în drum, de stă să treacă căruţa peste oarba, o luptă cu cuţite între fraţi, în care unul din ei cade, un penitenciar, c-un cuvînt o pastetă de crime, boale, vicii şi degradare omenească, care-ţi face părul măciucă-n cap şi te scutură frigurile". Şi mai departe, concluzia firească : „Se-nţelege că adevărata artă e tocmai contrariul de la aceasta. Să nu se uite un lucru : arta e senină".

tn consens cJ gînairea vremii, esteticul îşi suprapune sfera conceptuală peste „frumos". „Sufletul frumos, cum spune Eminescu, urmează legile frumuseţii". Formulînd astfel, poetul realizează şi o *antiestetică* a *urîtului, ce-o* ilustrează într-un fel şi Cătălin din *Luceafărul.* El reprezintă într-adevăr spiritul mic burghez, mahalagismul burghez, care în definiţia lui Mircea Eliade îşi varsă amarul în chef avînd spaimă pentru suferinţă, încercînd s-o eludeze în orice chip. Este exact ce-i propune şi Cătălinei : ***r„Ce voi ?***

Aş vrea să nu mai stai Pe gmduri totdeauna,
Sa rtzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una" ***etc.***

Tot aici îşi află originea şi zeflemeaua balcanică a lui „las' că trece" din :

„Vom fi voioşi şi teferi,
Vei pierde dorul de părinţi şi
visul de luceferi"

în sfîrşit, puterea erosului este şi *cosmogenetică,* tocmai pentru că reprezintă un principiu superior al vieţii, „dor nemărginit" în definirea eminesciană : ***„De-atunci negura eternă se desface in fîşii,***

De atunci răsare luna, lună, soare şi stihii,..
şi în roiuri luminoase isvorînd din infinit Sunt
atrase in viaţă de un dor nemărginit"

(Scrisoarea !)

Tot un astfel de „dor nemărginit" îl soarbe şi pe Hyperion către timpii primordiali ai cosmogenezii atît de cunoscute şi asupra căreia nu mai este cazul, de ■aceea, să insistăm.

SPAŢII CLAUSTROMORFE

Gîndirii poetice şi filozofice creatoare eminesciene îi sînt proprii cîteva spaţii claustromorfe, fizice, psihice dar şi estetice şi filozofice, în acelaşi timp. Ele pot fi dispuse, şi aşa le vom şi prezenta, în cîteva serii conceptuale. Prima poate fi : *sferă-cerc.*

Sînt cunoscute cuvintele lui Hyperion :

„Din sfera mea venii cu greu..."

pentru ca tot el să contrapună „sferei sale" – „cercul vostru strimt", într-un sens propriu fără încărcătură estetică şi filozofică, putem fi de acord cu *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* [20], care comentează expresia primă citată prin „lume, mediu unde se desfăşoară existenţa cuiva". Din acest punct de vedere chiar „cercul" devine „mediu, ambianţă", dar numai astfel interpretînd, conceptele devin insuficiente.

Sfera luciferică poate fi „iumea" reală ca „ambianţă", pentru că am avea o susţinere chiar în textul poetic prin

„Ci eu in lumea mea mă simt...",

dar fiind raportată ca individualizare la un element uranic cu semnificaţii macrocosmice, ne dăm lesne seama că citind doar aşa, conceptele pierd dimensiunea generalizatoare. Acest sens cosmic dar şi mo- ral-estetic, întîlnit şi la Dante în conceperea arhitecturii universului din perspectiva celor trei medii *(Infern, Purgatoriu, Paradis),* este de sorginte pitagoreic. Sprijinind arta pe ideea imitaţiei *(mimesisului),* aceasta este invitată să ia ca model armonic „muzica sferelor", imagine ce apare de mai multe ori la Eminescu :

„Colo unde te.aşteaptă toţi îngerii în cor,
Ce-ntoarnă tainic, dulce a sferelor cîntare"

(La mormîntu! lui Aron Pumnul)

ori

„Eşti tu nota rătăcita Din
cintarea sfere/or ?"

(La o artistă) ***etc.***

Cumularea sensului estetic în eticul gestului fetei ce-şi îndreaptă de atîtea ori ochii către luceafăr, invocîndu-i revenirea, este evidentă, verificînd totodată principiul conform căruia asemănătorul cunoaşte asemănătorul.

Proiecţia în plan a sferei este *cercul,* cărora vrea să le sugereze şi interpretarea eminesciană asemănările, apropierile. Gestul închiderii totale a cercului este brutal afirmată de Hyperion prin „cer-

20Op. c/f., Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1968.

cul vostru strimt" în opoziţie evidentă cu lumea lui, cea a sferei. Ideea ar fi tot platonicianǎ, poetul asociind ***fiinţa*** şi viaţa în „schema cursului naturii (care) este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranziţiune"[21]. Simbolul devenirii universale este însă şi pentru Hegel tot cercul şi nu linia dreaptă. Dar cercul destinului uman est© unul strimt, pentru că el nu este al *Totului* precum cercul roşu din oglinda magului egiptean, „cercul de foc", „esenţa lucrurilor" cosmogoniilor antice ; el este doar o pală umbră pămînteascâ a acestuia, în care omul, cum medita poetul în *Sărmanul Dionis,* este firicelul de praf aşezat pe una din spiţele roţii ce trece prin toate locurile cercului, dar nu poate fi niciodată în acelaşi timp în toate.

Cercul îi dă omului posibilitatea cunoaşterii esenţelor universale, pentru că „a încerca" şi „a cerca" vin del la *circare,* adică „a înconjura cu un cerc, a delimita, a analiza şi a generaliza", cum demonstrează C. Noica[22]. Pentru a ieşi din cerc (din zidul ce frînge trupul Anei lui Manole, din condiţia Cătălinei etc.) avem nevoie de *încercări.* De aceea soli - citîndu-i Luceafărului mai multe întruchipări, acestea presupun tocmai încercările Cătălinei de autodepă- şire prin descifrarea sensurilor şi ale altor realităţi. Astfel, experienţa ei erotică este şi una filozofică, cum vom mai vedea.

Dar nici sfera, nici cercul nu sînt în viziunea eminesciană total închise. Din formularea „lumii lui", din întruchipările lui Hyperion etc. aflăm nostalgia sa constantă după „cercul strimt" uman pe tot parcursul poemei. De asemenea, la rîndu-i, Cătălina tînjeşte nostalgic către idealurile hyperionice. Aceste *nostalgii* (gr. *nostos* însemna „întoarcere") comune şi reciproce ne pot sugera şi esenţa comună a elementelor uman şi supranatural, ca amintind de acel *punct* iniţial al cosmogenezei. Aceste nostalgii sînt, apoi, la amîndoi la fel motivate, in primul rînd erotic, principiu esenţial al vieţii. In a! doilea rînd, atît Hyperion, cît şi Cătălina sînt la fel de puternic legaţi de propriul lor destin. De aceea imposibilitatea dezlegării primului de „sfera" sa este adevărată şi doar pretextual este invocat episodul Cătălina-Cătălin, pentru că *molra se* află, ca şi la greci, deasupra chiar a lui Demiurgos. De aici un început de alienare simţită numai de către Hyperion, şi ca de atîtea ori la Eminescu, uşor paradoxală, pentru că ea creşte din-

21 Vezi loan Em. Petrescu, ***Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică,*** Ed. Minerva, Buc., 1978, p. 202.

22C. Noica, ***Creaţie şi frumos in rostirea românească,*** Ed. Eminescu, 1973.

tr-o închidere, mărginire tocmai în... nemărginire. Doar din acest punct de vedere Cătălina nu este problematizată, filozofia ei (pentru că aceasta există) este de altă natură, mai simplă şi poate de aceea mai adevărată pentru că se şi realizează, chiar dacă în contradicţie cu o alta. Iată, de ce, negînd un cerc, Hyperion cade victimă unui altuia, la fel de închis ca şi celălalt, poate chiar mai circumscris, de vreme ce-i angoasant, dezumanizant

„Ci eu ***in lumea mea mă simt***
Nemuritor şi rece".

Există apoi o frecvenţă a imaginii care susţine ideea, chiar şi numai la nivelul metaforei *Luceafărului.* în căderile sale, Hyperion face apa ori cerul să se rotească în... *cercuri :*

„şi apa unde-au fost căzut in
cercuri se roteşte"

sau

„Iar ceru-ncepe a roti
In locul unde piere"...

în drumul său spre Demiurg prin „a chaosului văi", reluarea cosmogenezei (ca şi în alte creaţii eminesciene) se face prin mişcare în cerc :

„Vedea, ca-n ziua cea de-ntii,
Cum isvorau lumine ;...
Cum isvorind îl inconjur
Ca nişte mări, de-a-notul".

„Omul este o fiinţă situată într-un cerc", observa undeva Marian Popa, sintetizînd o întreagă gîndire filozofică a secolului nostru ce a împins nebănuit limitele acestei închideri pînă către spaţiile labirintice ori nedeterminate şi care-şi află începutul în romantism, unde dialogul umanului cu cosmicul era încă posibil. Să nu uităm că Eminescu marchează înalta sublimare a dragostei la femeie prin *cununaf. diadema* tot ca cerc.

Tot în seria relaţiilor umanului cu cosmasuî şi pe linia cunoaşterii artistice (şi filozofice), numim *bolta* şi *domul.* Bolta este un element arhitectonic prin care omul umanizează şi-şi face familiar, apropiin- duşi-l, universul cosmic. Bolta castelului este ocrotitoare faţa de necunoscut, în caz contrar

„Se poate ca bolta de sus ***să*** se ***spargă,***
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă"

(Mortua est !)

Tot de aceea, în basmul popular Fât-Frumos, încer- cîndu-şi

puterea cu zmeii sau cu alte fiinţe supranaturale, aruncă buzduganul atît de sus, încîtţ e pe cale a sparge bolta cereascâ, ceea ce-i sperie pe adversari. Dar spărgînd-o, el şi-o supune astfel.

Stînd în „umbra falnicilor bolţi", Cătălina are ceva din ceea ce poetul afirma despre om în genere şi anume că în fiecare „sencearcă spiritul Universului, se opinteşte din nou, răsare ca o nouă rază din aceeaşi apă, oarecum un nou asalt spre ceruri"[23]. Bolta este, cum observa şi G. Călines- cu, simbol al originarului, „figuraţia extincţiei prin regresele în sînul cosmic"[24], simbol astfel şi *al memoriei genetice.* Vrînd să-i iniţieze, bătrînui mag îl duce pe tînărul voievod din *Povestea magului rătăcitor prin stele* într-o încăpere subpămînteană cu boltă ; o parte din evenimentele din *Strigoii* se petrec „în dom de marmur negru" etc. De aceea, prin aşezarea fetelor îndrăgite în „umbra falnicilor bolţi[11], erosul capătă şi o puternică tentă de spiritualizare, de străpungere ca iniţiere a aceloraşi esenţe fenomenologice, decît realizate pe altă cale,

Relaţia cer-uman nu este nici din această perspectivă interconvertibilă, deşi ceru! se răsfrînge frecvent în apele pămîntului, de exemplu *„Stelele bat în lac Adîncu-i lumin'indu-l"*
(Şi daca...) *etc., etc.*

Să nu uităm apoi sensurile posibile ale unei imagini cum ar fi „ocean de stele". Este plauzibilă şi interpretarea Elenei Tacciu care vede în *Luceafărul* tocmai drama celor două elemente, cer şi pămînt, „care încearcă să-şi inverseze ca personaje simbolice vocaţiile, ceru! năzuind să se nege pe sine însuşi ca manifestare transcendentală, iar pămîntul să-şi abroge tendinţa descendentă, pasivă" [25].

Echivalentul natural al boitei, cum s-a văzut deja, este domul vegetal. Nu fără semnificaţie, fata îi cere Luceafărului să pătrundă în „codru şi în gînd" pentru a-i lumina norocul. Imaginea este frecventă şi în viziunile filozofice din *Memento mori* ori M*iradoniz,* unde

„Codrul – înaintea vrajei – o cetate fu frumoasa A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stîlpi sunt trunchiuri groase,
A ei bolţi streşini de frunze arcuite-ntunecat..."

Nu este încă vorba la Eminescu despre o opoziţie tranşantă dintre boltă, dom şi „ioc descoperit", cum interpretează Zoe

---

23 M. Eminescu, ***Scrieri politice***, ***ed. cit.,*** voi. !., p. 292.
24 G. Câlinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu***, Ed. Minerva, Buc. 1970, II, p. 195.
25 E. Tacciu, Eminescu, *poezia elementelor,* Ed. C.R, 1979, p. 321.

Dumitrescu Buşulenga [26], poetul nesimţind dileme ireconciliante între cultură şi civilizaţie ca la meditativ-melancolicii romantici sau ca în literatura tuturor epocilor de criză de sfîrşit de epocă. La Kalidasa, de exemplu, Sakuntala îşi striga tragic despărţirea de pădure. La Eminescu sensul este invers : îndrăgostitul, omul, caută continuu pădurea,

26 Zoe Dumitrescu-Buşulengci, *Eminescu, cultura şi creaţie, Ed. Eminescu,* Buc., 1976, p. 41.

natura, dar nu pentru a fugi de o realitate exterioară potrivnică, ci pentru a-şi afla liniştea sufletească proprie. Pădurea îi dă sentimentul siguranţei, ocrotirii sufleteşti, sentiment motivat şi filozofic pe linia continuităţilor mioritice, eternităţii naturii din Ce te *legeni...* Linişţea căutată este deopotrivă existenţială (ca erotică) şi metafizică. Acesta este şi sensul *troieni rii* îndrăgostiţilor de bolta căzîndă a florilor de tei. Repetarea metaforei se face nu numai la nivelul întregii creaţii, ci chiar numai la ce! al *Luceafărului :*

„Sub şirul lung de mîndri tei
şedeau doi tineri singurei"

sau

„Miroase florile-argintii
şi cad, o dulce ploaie..."

Bolta face trecerea către o altă serie : *castel - cămară.* Bolta nu este numai un detaliu arhitectonic (chiar şi important) al castelului I ir ic eminescian. Corelată de castel, amîndouă îşi leagă existenţa de cosmos şi pentru că acesta la Eminescu este de regulă aşezat la marginea unui element cosmogenetic fundamental, marea. Dar nici astfel nu înseamnă totală izolare pentru că, de pildă, valul „aiurit loveşte" în castelul pe jumătate năruit în care locuieşte Mu- reşan.

La fel de închis, claustrai este şi spaţiu! *camerei* sau cum moldoveneşte zice de multe ori poetul, *cămară.* Nici-o diferenţă între camera în care este închisă fata de împărat răpită de zmeu şi cea în care o închide propriu! ei tată în *Călin (File din poveste)* ori *Luceafărul.* Camera, chiar de castel, nu are la Eminescu fascinaţia opulenţei ; dimpotrivă, de cele mai multe ori este de simplitatea locuinţei rustice. Ea îi este atît de familiară încît poetul nici nu insistă, chiar acolo unde ar fi putut, asupra descrierii ei, considerînd-o firesc *cameră* cadru al unei „acţiuni" lirice. In cameră îl cheamă fata pe Luceafăr, iar acesta „pas cu pas / Alunecă-n odaie", pentru ca altă dată să-i spună

„Ca ***in cămara ta să vin***
Să te privesc de-aproape"...

Cămara sugerează într-adevăr *limitarea, apăsarea* simţită de aspiraţiile umane, dar şi *bogăţia ca frumuseţe* (D. Cantemir numea Istambulul „cămară" pentru că aici se adunau bogăţiile lumii). Spaţiul ei devine astfel multiplu tensionat. Foarte sugestivă este, de aceea, următoarea imagine la gînditor : „în genere orce cap omenesc seamănă c-o odaie, numai întrebarea ce fel de odaie, ce aer şi ce luminâ e în ea şi ce societate găseşti. Una e o crîşmă iluminată de o lumînare umilă de seu - societatea e urîtă şi comică - alta e odaia curată şi orînduită a unei babe ; găseşti că lucrările aici

sînt puse şi tratate cu multă îngrijire, în cutioare... ş.a. – pentru lucruri mari baba nu are nici un înţeles. Aceste comparaţii s-ar putea urma la infinit" [27].

Capul ca „odaie" a unui om de talent este „q sală iluminată, cu pereţi de oglinzi" şi, figurat vorbind, „oamenii casei sînt mult mai însemnaţi în rang decît oaspeţii ce intră şi ies şi cind oaspeţii, ies se cunoaşte parcă cum că societatea cu care-au petrecut le face onoare, de aceea, tonul de demnitate cu care reapar", lată de ce cînd poetul se află faţă cu înaintaşii, „cu literatura din deceniile trecute, pare că este într-o cameră încălzită"[28].

Hyperion este şi el un astfel de oaspete care intră şi apoi iese din odaia Cătălinei îmbogăţit în final atît sufleteşte, cît şi ca înţelepciune. Aceasta este şi condiţia de afirmare a talentului, ca oaspeţii să părăsească încăperea atinşi de demnitatea gazdei, marcaţi de personalitatea acesteia ori, cum zicea Emi- nescu, „se cunoaşte parcă cum că societatea cu ca re-au petrecut le face onoare".

Dar camera este un spaţiu *tensiona! şi* pentru că între limitele ei se aprind dorinţele cele mai puternice, se pun întrebările cele mai tulburătoare, de aici pornesc privirile cele mai iscoditoare asupra lumii şi universului, de unde şi frecvenţa unui topos cu mari disponibilităţi artistice, cel al *ferestrei.*

De cele mai multe ori fetele apar îndrăgostiţilor la fereastră : fata „cu păru-n flori albastre" din Mu- *reşanu,* frumoasa Malcatun din *Scrisoarea III,* iubitele din *Adio, Pajul Cupidon, Călin, Pe lingă plopii fără soţ* şi aşa mai departe. Fereastra devine *un* element plin de semnificaţii gnoseologice, inclusiv estetice, pentru că marchează hotarul a două lumi. Spre deosebire de *poartă,* să zicem, ea nu permite păşirea, trecerea dincolo, in lirica modernă, la L. Bla- ga, de pildă, sensul este unu! singur, de la uman la metafizic, dar tot limitat dramatic. Eminescu păstrează încă optimismul filozofic al unei anume comunicări, sprijinit şi de gîndirea populară în acest sens. în *Fata-n grădina de* cur fereastra joacă un rol important din punct de vedere al acestei comunicări.

„...De te-nchinaşi iubirei
Te du de-o cată şi-n a ei fereastră,
De-a vezi deschisă, svirle floarea astă"...

în *Luceafărul,* fata intră în relaţie cu astrul tot de la fereastră. Acesta este sensul de comunicare, de cunoaştere, dovadă dialogul lor. Celălalt sens este de transfigurare şi aparţine Luceafărului care

„Uşor el trece *ca pe prag*

27 M. Eminescu, ***Despre cultură şi artă, ed. cit.,*** p. 42.
28 ***Idem,*** p. 71.

Această comunicare îşi are poate explicaţia şi în nivelul experienţei de percepere şi înţelegere a reali-

taţii de către tînăra fată, pentru care pătrunderea nepătrunsului devine abia acum posibilă.

Să observăm apoi că lumina aştrilor revărsîndu-se prin fereşti redeşteaptă amintiri, nostalgii creatoare

„Perdelele-ntr-o parte cind le dai, şi in odaie Luna varsă
peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie.ntreagă scoate De dureri..."

(Scrisoarea I)

Atitudinea profund meditativă va fi „cu perdelele lăsate", deci într-o izolare totală faţă de exterior şi de introspecţie profundă a unui eu la fel de necunoscut ca şi misterele cosmice. Stînd la fereastră, fetele poeziei eminesciene nu sînt deci profund meditative, şi aceasta pentru că ele, neavînd încă suficientă experienţă de viaţă nu au nici dileme, incertitudini tulburătoare, apoi pentru că, se ştie, cunoaşterea de sine începe cu descifrarea celuilalt, a exteriorului. Din acest punct de vedere, aşadar, nu avem în nici un fel dreptul de a le acuza, pentru simplul motiv că ele se află doar la alt stadiu al cunoaşterii umane.

De observat apoi că *păşirea* nu-i tot una cu *trecerea.* Păşirea o pot face numai zeii, prin poarta larg deschisă, ori magii, pentru om ea fiind ireversibilă ca în Strigoii pentru Arald, în *Povestea magului călător în stele* pentru tînărul voievod ori pentru poetul căruia Odin îi promite

...„Şi ţi-oi deschide-atunci
Partalele înalte de la hale"

Omul obişnuit nu poate avea decît perspectiva limitată a ferestrelor înguste ori porţilor strîmte ca în Eco, unde fata cîntă :

„Prin bolta terestrei înguste Mă *uit*
într-a! văilor rai...
Prin poarta îngustă din murii
Gradinei, cetăţi-mi din stinci,
Cobor în adîncul pădurii..."

Trecerea susţine însă şi ea transfigurarea artistică, cumulînd tensionalităţi, fie că se face în istorie, natură, basm ori mit. Doar „De treci codrii de aramă" sau „De treci rîul Selenei..." etc., numai atunci transfigurarea artistică devine posibilă :

„în poarta prăbuşită ce duce-n fund de munte,
Cu cirja lui cea veche el bate de trei ori,
Cu zgomot sare poarta din vechii ei uşori,
Bătrînul se închină... pe rege-l prind fiori,
Un stol de gînduri aspre trecu peste-a lui frunte..."

(Strigoii)

Există un destin al condiţiei umane de a trăi şi crea pe tonalităţile minore ale faptelor. Să nu uităm că cele mai răscolitoare şi cutremurătoare acorduri prin eternele lor adevăruri au fost pentru Beethoven, să zicem, cele în „minor", după cum cel© mai subtile nuanţe de expresie în limbă le realizăm cu ajutorul „auxiliarelor". Omul este, deci, prin definiţia estetică a faptelor, unul al nuanţelor. Spunea cineva pe bună dreptate, că, atunci cînd nu le vom mai sesiza şi vom vedea numai în cele şapte culori fundamentale, vom fi murit esteticeşte. Şi imaginea eminesciană demonstrează înaltă sensibilitate estetică şi din acest punct de vedere. Metamorfismul culorilor la poet este unul al nuanţelor. Şi din această perspectivă Eminescu este foarte aproape de Dante care-şi construieşte imaginile vizuale în *Divina comedie,* cum ştim, tocmai din gama nuanţelor dintre cel mult două culori fundamentale, negru şi roşu.

S-a spus pentru Eminescu că adesea îi lipseşte imaginea vizuală, preponderenţa determinînd-o muzicalul, ritmul, ceea ce nu-i adevărat, pentru că din poezie se configurează o autentică estetică a privirii, aşa cum vom demonstra.

Am arătat că îndrăgostitul eminescian nu are nimic din ascetismul creştin ori budhist pentru care privirea femeii echivalează cu cea mai primejdioasă ispită. La poetul nostru frecvenţa verbelor a *privi* sau

a vedea este respectabilă şi dacă D. Caracostea [29] găseşte că într-o bucată nedesăvîrşită, *Cînd te-am văzut,* Venera, lucrurile stau altfel, aceasta nu spune esenţial nimic. Fundamental îndrăgostitul priveşte aşteptînd necontenit.

„La geamul tău ce strălucea
Priveam atît de des..."

mărturiseşte poetul, iar fata :

„privea în zare cum pe mări"...

şi aşa mai departe.

Şi la Eminescu primordialitatea senzorială este superficial evidentă. Cuvîntul *ochi,* de exemplu, are numai pentru sensul de „organ", frecvenţa (f) = 315. Observaţia poate fi lărgită şi prin aceea că Eminescu aplică original tehnica comună epocii renascentiste a basoreliefului sau dovedeşte predilecţia pentru un anume fastuos de interior. Gustul miniaturei detaliului ar putea proveni la poetul român fie dintr-o preluare dantescă, fie din *asiatismul* specific romantismului din dezvoltările eseistice ale lui G. Călinescu.

Aşa i se înfăţişează, de exemplu, lui *Făt-Frumos din lacrimă,* palatul ce-l întîlneşte după trei zile de mers : „Luna răsărise dintre munţi şi se oglindea într-un lac mare şi limpede, ca seninul cerului. în fundul lui, se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur, iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarald, înconjurat de un crîng de arbori verzi şi stufoşi, se ridica un mîndru palat de o marmoră ca laptele, lucie şi albă – atît de lucie, încît în ziduri răsfrîngea ca-ntr-o oglindă de argint : dumbravă şi luncă, lac şi ţărmuri".

Iată de ce o scenă erotică tipică ce apare în mai multe poeme este la Eminescu determinată de dorinţa bărbatului de a trăi voluptatea mîngîierii privirii iubitei. Cîteva exemplificări :

29D. Caracostea, op. *cit.,* p. 98.

„Privirea ta asupra mea se plece,
Sub raza ei mâ lasă a petrece.,."

(Sonete iî)

„Te pleacă iar zimbind peste a mea faţă"

(Sonete III)

„Stai de-asupră-mi, ochi de întuneric,
Cu putere mă pătrunde-acu-
...„Să te simt plutind de-asupra vieţi-mi,
Singuratic, tu, în veci de veci"

(Stai de-asupră-mi)

şi, în sfîrşit, în Luceafârul :

„O, lasă-mi capul meu pe sîn,
lubito, să se culce Sub raza ochiului
senin
şi negrăit de dulce ;

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patimi"

Din aceasta ipostaziere a îndrăgostiţilor rezultă clar sensul unei înalte spiritualizări atribuite femeii, ce, chiar demon, prin iubire devine sfîntă, cum zice poetul însuşi în Venere *şi Madonă.* Privind scena de iubire, Hyperion simte ceea ce nu simţise pînă atunci. Scenele de dragoste sînt, în genere, plăcute la privit, tulburînd spectatorul doar atunci cînd pasiunile se dezvoltă necontrolat. Ele aduc linişţea şi fericirea celuilalt cu care ne confundăm. Căutarea reciprocă a privirii celuilalt devine o eternă promisiune de fericire încărcată de un înalt ideal :

' *„Şi de asupra mea rămîi*
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea de-ntîi,
şi visul meu din urmă"

ceea ce înnobilează, evident, şi trăirile sentimentale ale acestui mult prea uşuratic (cum este interpretat, de regulă) Cătălin. Este aici poate lşi o fărîmă de fulguraţie a unei conştiinţe de sine şi la el, care ştie că poate trăda prin destinu-i pus sub semnul Venerei, ca şi Paris. Acest „rămîi" din invocaţia sa are rezonanţele cunoscute din oprirea eternităţii în clipa prezentului de peste tot la Eminescu ori Goethe. Ca şi Faust, la poetul nostru toate imploră clipa să rămînă pe loc, ca într-o armonioasă apoteoză a împlinirilor : codrul, lacul, teiul, crăiasa îndrăgostită de al ei prinţ şi aşa mai departe. Este aici şi verificarea

deplină a alturismului, atitudine fundamental umană, afirmîndu-se chiar şi în faţa unei trăiri atît de intime precum cea erotică, lată în ce constă începutul de umanizare a Luceafărului, pentru că, privind scena erotică dintre Cătălin şi Cătălina,

„El tremură ca alte dăţi...[0]

devine, aşadar, sensibilizat. „Ca alte dăţi" însemna tot momentele lui de confruntare erotică.

Privirea are deci puternice virtuţi creatoare la Eminescu, de transfigurare a realului, pentru că ea este una a sentimentelor celor mai frenetice, dar temperate, capabile de configurări de universuri artistice, dar şi de cunoaştere. Fata tot privind Luceafărul („îl vede azi, îl vede mîni"), „astfel dorinţa-i gata", ceea ce vrea să însemne nu numai aprinderea sentimentului prin familiarizare ca în

„Ea, din ce în ce mai dragă, ţi-ar cădea pe ***zi ce merge***"
(Scrisoarea II)

ci şi prin proces primar de *formare a miturilor.* Mintea umană iscodeşte realitatea cercetînd-o, privind-o îndelung. Privind-o, îi devine familiară, începe s-ostă- pînească, cu alte cuvinte. Este exact ceea ce face şi Cătălina. Dar nu e mai puţin adevărat că privirea îndelungată poate conduce, prin suprasolicitarea nervului optic, la fantasmagorii, himere, ceea ce în ultimă instanţă înseamnă tot o cunoaştere, cum vom mai vedea.

Nu este vorba, aşadar, despre o erotică „la prima vedere", ci de pîndă îndelungată în aşteptare, pentru că, esenţial, Eminescu îmbină senzitivul cu reflexivul, contemplativul,

„Te-aş privi o viaţă-ntreagă în\ cununa ta de raza,
Pe cînd mina ta cea albă pârul galben il netează"

(Scrisoarea IV)

Tot de aceea privirea poetului se vrea eterna memorie a *naturii*

„Lună tu, stăpîn-a mării...
Cîte frunţi pline de gînduri, ginditoare !e priveşti",

(Scrisoarea I)

sau

„Luceferi de foc Privi-vor
din cetini Mormînt fără de
noroc şi fără prieteni"

(Iar cînd voi fi pâmînt)

Privirea eminesciană nu este numai gestul firesc de apropiere de real, ci şi una esenţial gînditoare, ca la Goethe ori Pascal :

„Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române Mă
cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine"

(Epigonii)

Cînd privirea nu caută nimic, poetul are motive să se indigneze :

„Noi ? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează".

in această ordine a ideilor, atît fata de împărat cît şi Luceafărul,
privind, visează, trec deci dincolo

de superficialitatea unei anume realităţi, către esen- ţializări.

Există apoi în *Luceafărul o* dialectică foarte interesantă prin sinusoidala privirii aici, care de fiecare dată nuanţează altfel sentimentul erotic. La început a fost *privirea directă dar de la distanţă.* Cum spuneam, fata

„îl vede ozi, îl vede mini,
Astfel dorinţa-i gata".

Făspunzînd privirilor fetei şi Hyperion, tot privind-o, „îi cade dragă fata". Al doilea moment este cel *al privirii în oglindă* urmat de *privirea de* aproape („Să te privesc de-aproape"), completată curînd cu *ascultarea* („Să te-ascult ş-acuma").

înlocuirea lui a *privi* cu a ascu/ta nu se face întîm- plător, ori pentru evitarea unei repetiţii, pentru că în alte împrejurări, inclusiv în *Luceafărul,* chiar repetiţia are virtuţi expresive. Este exprimată aici mai degrabă o anumită insuficienţă a privirii ia astru, care se cerea necesar completată, mai mult decît o disponibilitate senzorială. Apoi şi o adaptare la realităţi, pentru că ceea ce-l dezamăgise după prima întîlnire cu fata n-a fost înfăţişarea, ci vorba. De observat că această receptare complementară îi este proprie numai Luceafărului, pentru că fata îl interpretează tot exclusiv vizual. De aceea privirea o arde, dar vorba n-o pricepe. Este şi aceasta un motiv al incomunicabilităţii lor totale.

Nu întîmplător în episodul următor, apropierea dintre Cătălin şi Cătălina se realizează tot vizual.. Cătălin „îndrăzneţ cu ochii"

„Se furişează pîndiior
Privind pe Cătălina

împlinită reciproc această receptare, ea se putea: completa în final auditiv, cînd

„Ea-l asculta pe copilaş
Uimită şi distrasă".

împlinindu-se complet o comunicare, cealaltă rămîne în continuare, insuficientă.

Motivului privirii i se subordonează şi cel al *ochiului.* Ochii îndrăgostiţilor sînt fie „negri şi cuminţi" (O, *romîi...),* fie „mari şi minunaţi" ori „plinV de suferinţi" (Pe *Ungă plopii fără* soţ), dar totdeauna ex- terioriZînd o imensă combustie internă, simbol deopotrivă al vieţii şi al morţii. De aceea pînă şi ochii Luceafărului sînt „vii" şi „scînteie-n afară", contrar deci complexului Meduzei, unde repaosul necrofil este sugerat de îngheţarea ochilor. Cînd fata de împărat spune : „Ochiul tău mă-ngheaţă", aceasta vrea să sugereze că, arzînd, devorînd, ochii lui Hyperion îngheaţă de prea multă combustie, se transformă concomitent în contrariul iui, ca în legenda indică a lui Agni-focul, care pentru a se naşte trebuie

să-şi devoreze proprii părinţi. De aici ambivalenţa tulburătoare, moarte-viaţă, despre care vom mai vorbi.

Şi *oglindirea este* la Eminescu un gest cu largi disponibilităţi, ce merge de la actul fizic, propriu, al reflectării

„Unul caută-n oglindă de-şi bucleazăal său păr" la imprevizibile semnificaţii. Oglindirea poartă în ea certe virtuţi metaforice, latăde ce Luceafărul pătrunde în camera fetei reflectat de oglindă ***„şi din oglindă luminiş***

Pe trupu-i se revarsă"

sau

„Ea îl privea cu un surîs
El tremura-n oglindă

Dacă la rîndu-i Cătălina este o creaţie, iar ea îl creează pe Hyperion, ceea ce realizează este astfel, vorbind în termeni platonicieni, o copie de *gradul*

r^- * '7 / ,

X- *A'-sveCaf/c?/*

patru, spaţiu poetic total indeterminat, total deformator cum ar fi zis filozoful, care permite imposibilului posibilul. Şi în aceasta stă farmecul poemei eminesciene.

Şi totuşi, apropierea *oglinzii* de *opera de artă o face* Eminescu în termeni aproape stendhalieni, „Artele şi literatura frumoasă trebuie să fie oglinzi de aur ale realităţii în care se mişcă poporul" [30]. Dis- cutînd despre talent, consideră, de asemenea, că oamenii învăţaţi dar fără talent propriu... mi-i închi- puiesc ca o sală întunecată... Capul unui om die talent e ca o sală luminată, *cu pereţi de oglinzi"[31].* Iată de ce, reflectîndu-se în oglindă, cum spuneam, Luceafărul devine „opera", creaţia Cătălinei care-i receptează realitatea de astru simbolic al nopţii, ca în mitologia populară, unde Venus este steaua eroului.

Ultima întîlnire a lor debutează tot printr-o oglindire. Hyperion îşi revarsă lumina, la fel de tremu- rînd ca luna eminesciană, pe luciul apei.

Dar această dublă reflectare ca sens a celor doi îi pune într-o dublă situaţie, de reflectaţi, dar şi de receptori ai unor realităţi transfigurate, capabile nu numai de esenţializări, dar şi de deformări reciproce ce vor sta şi ele, considerăm, la baza inadvertenţei celor doi. *in acest sens doar* acceptăm şi numirile generalizatoare de „fata de împărat" şi „Luceafăr" faţă de „Cătălina" şi „Hyperion". Motivaţia aceasta este şi ea în specificul esteticii operei de artă şi al gîndirii eminesciene.

30M. Eminescu, ***Opera politică,*** I, p. 34.
31M. Eminescu, Despre ***cultură şi artă, ed. cit.,*** p. 41.

Dar oglindirea fetei de împărat îi favorizează şi deschiderile interioare ale unor viziuni de vis şi magie, elemente atît de specifice, deopotrivă romantice şi populare. Oglindirea are şi ea un pronunţat caracter *iniţiatic,* care nu exprimă ci sugerează orfic. Cum ştim, vrînd să-şi afle viitorul, fetele caută chipul iu

bitului în lucirea apei izvorului ori fîntînii ori în o- glinda fermecată, deţinătoarea magică a tuturor adevărurilor de *fatum.* Nopţile acestea sînt pline de vraja a tot felul de eresuri folclorice, ca în *Crăiasa din poveşti* (şi de ce nu şi în *Luceafărul) :*

> ***„Ca să vadă-un chip,*** se ***uită Cum***
> ***aleargă apa-n cercuri,***
> ***Căci vrăjit de mult e lacul De-un cuvint al***
> ***sfintei Miercuri"...***

Tot oglinda magică îi dezvăluie cerul magului din *Egipetu!* ori reîncarnările viitoare faraonului din Avatar/i *faraonului Tlă,* toate transfigurări artistice de realităţi ceea ce susţine, credem, şi interpretarea dată de noi *Luceafărului.*

Invitînd la studierea „gesturilor tipice ale omului în poezia lui Eminescu"[32], T. Vianu considera c'niar şi ridicarea privirii în sus, către cer şi stele, un corolar <al oglindirii. Ideea este platoniciană, filozoful arătînd în *Phaidros* că omul atins de frumuseţe şi iubire ar dori el însuşi să se îndrepte spre cer, dar neputînd, se mulţumeşte doar cu privirea spre acesta. Motivul oglindirii frumuseţii eterne în frumuseţea pămîntească revine ironic în *Dalila.*

Romanticii dau şi un alt sens acestui topos al oglindirii : de *dedublare a unicului.* El porneşte de la gestul narcisistic al descoperirii a/fer-ego-ului pe *care in loc* de a-l integra universului uman, îl alienează. Zice într-un loc chiar Eminescu :

> ***„şi Narcis văzindu-şi faţa in oglinda sa, izvorul Singur***
> ***fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul"***
>
> (Calin...)

în antichitate, prin această dedublare personalitatea umană îşi rămînea suficientă sie înseşi, altfel spus, închisă. De aceea Narcis şi devine insensibil la dragostea ce i-o arata, de pildă, Eho, „Narcisismul" lui Narcis îi tulbură ca şi narcoticele (rădăcina cuvintelor, cum se ştie, este comună : gr. *Nărki, „*a- morţeală") simţurile în legăturile lor cu exteriorul. Acest fapt este valabil doar în parte pentru fata de împărat, pentru că, rămînînd atinsă de nostalgia pentru Luceafăr, îşi împlineşte totuşi erotismul. Dedublarea aceasta nu este nici de natură etică. Prin oglindire „celălalt" relevat nu devine replică „primului" ca la E. A. Poe, să zicem, în *Williom Wilson,* unde eul angelic este ucis de cel satanic. Cum vom arăta, antiteza atît de specifică romanticilor nu funcţionează în toată amplitudinea ei totdeauna la Eminescu. Şi Cătălina şi Hyperion îşi caută reciprocităţi.

Poezia modernă va vedea în oglindire şi un *simbol* GI *purităţii*, *ca* la Baudelaire cu *Lo beaute,* sens fundamental şi în *Luceafărul,* unde reflectarea devine una purificatoare, amintind de ideea frumosului absolut platonician.

32Op. c/f., p. 281.

Favorizată şi de lumina lunii, ea însăşi reflectîn- du-se în lacurile poeziei eminesciene, oglindirea contribuie apoi *la crearea atmosferei* de feerie romantică şi folclorică, care nu este nici ea una pură a vizualului, ci a unui gest cu largi semnificaţii de introspecţie lirică.

Oglindirea se corelează la Eminescu de pătrundere. Inclusiv Hyperion, astrul, îşi leagă esenţa de adîncuri :

„şi din adînc necunoscut
Un mindru tînăr creşte"

ori

„Şi din a chaosuiui văi
Un mîndru chip se-ncheagă",

pentru ca, în călătoria spre Demiurg, iarăşi

„Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un aclînc asemene
Uitării celei oarbe".

Această „sete de adînc" a Luceafărului poate să vină şi dintr-o structură evident! satanică, care preferă în locul sensului umanist al înălţării, căderea, prăbuşirea :

„Ai căzut geniu mîndru, plin de-ndărătnicie în spaţii fâr-de margini, *în eri de vecinicie*

(Andrei Mureşanu)

Glasul adîncului are ispita vrăjilor ondine ca în poema *în fereastra despre mare,* unde tînărul pescar nu caută chipul iubitei sus, la fereastra castelului „despre mare", ci jos, în adîncurile unde chipuf ei se reflectă. Imaginea astfel receptată este tot una transfigurată artistic şi marcată de aceleaşi idealuri

„în fereastra despre mare Sta
copila cea de crai - Fundul mârii, fundul mârii Furâ chipul ef bâlai.

Iar pescarul trece-n luntre şi în ape vecinic cată –
Fundul marii, fundul mării Ah ! de mult un chip i-arată.

Spre castel vreodată ochii N-am întors şi totuşi plîng –
Fundul mării, fundul mării Mă atrage în adine

Tot astfel şi în *Poveste*, unde

*„Luciul mării turburi s-aplană, se-nseninâ In fundul ei sălbatic e cîntec şi lumină**

Prăbuşirile, variantă a *pătrunderii* prin oglindire, sînt însă specifice şi *sfârşiturilor de ciclu,* ca în Memento mori, dar nu pentru cine ştie ce concluzii pesimiste, ci pentru a face posibilă noua devenire. Acest „adînc" nu este „nimic", tocmai pentru a deveni ceva ca totdeauna în cosmogeneza emines ciană. De aceea şi în *Luceafărul* sensul cel mai convingător a[1] celor trei secvenţe citate mai sus este de apocatastază. La fel stau lucrurile şi cu interpretarea coşmarului căderii lui Dionis din Sărmanul *Dio- nis.* „Rupt ca un magnet în nemărginire, ei cădea ca fulgerul, într-o clipă cale de o mie de ani. Deodată întunericul dimprejurul lui deveni liniştit, negru- mort, fără sunet şifără lumină". Cam

în aceeaşi termeni descrie căderea şi Luca. Dar o dată realizată creaţia, opera îşi atribuie independenţa faţă de creator. Zamolxe, cum ştim :

„El singur zeu stătut-au nainte de-a ti zeii şi din
noian de ape puteri au dat sdnteii,
El zeilor dă suflet şi lumii fericire" etc.

(Rugăciunea unui dac)

Dar *dind,* deci *creind,* el *nu mai poate şi lua* ceea ce-i cere dacul în rugămintea sa, ori Hyperion lui Demiurgos. în toate mitologiile creatorul nu este acelaşi cu cel care distruge, in *Cartea lui Iov,* de pildă, Satan este acela care încearcă dezicerea creaţiei, dar nu reuşeşte în totalitate, nu datorită cine ştie cărei credinţe mistice, ci pentru simplul motiv că gestul creaţiei este mai puternic decît al negaţiei, lată de ce nici Demiurgul nu poate să-i ia nemurirea lui Hyperion. Nu pentru că nu vrea, ori că femeia este necredincioasă şi viaţa tristă şi efemeră, *ci pentru că nu poate distruge, el, creatorul.* O mai atentă privire a argumentelor lui, ce o vom face în altă parte, ne va convinge şi altfel despre acest fapt.

Atmosfera generală a poeziilor lui Eminescu este, aşa cum s-a remarcat de către cei mai avizaţi interpreţi ai chestiunii, una a *efectelor de lumină,* a clarobscurului plin de imprevizibile sensibilităţi. *Clar-obscurul* este tot o formă a contrastului, cu remarcabile semnificaţii în cadrul informaţiei estetice. Delacroix îl definea ca pe un ochi nocturn în serviciul marilor viziuni, exact ceea ce se întîmplă şi în poezia eminesciană. Căderea fascicolului de lumină pe obiecte, lucruri, ne apare ca propriile noastre descoperiri, ca evidenţieri deosebite de sensuri şi semnificaţii. Efectul de lanternă magică a clar-obscurului este acelaşi peste tot. lată de ce *înserarea,* aşa cum s-a observat, are la poet valoare de timp sacru „de perpetuă reeditare a genezei", cum spune loan Em. Petrescu[33], deci de ambianţă de creativităţi.

„In al umbrei întuneric Te
asamăn unui prinţ"

spune poetul în O, *rămîi...,* dar însuşi *Luceafărul* debutează în această atmosferă proprice transfigurărilor, ca şi activitatea de iniţiere a tînărului voievod din *Povestea magului călător în stele.* Şi tot „seara-n asfinţit" sfîrşesc toate, evoluţie împlinită rotunjit între două amurguri. Acest timp *filozofic şi estetic* eminescian este şi unul *al echinoxului mitic,* al etern echilibrului, iar nu al crizelor tragice de oprire a evoluţiilor. Mai mult, amurgul este la fel de specific romantic, pe cît este de folcloric românesc, înserarea fiind şi momentul erotismului popular. *Seara, pe-nserat* etc., nu numesc, de aceea, „noaptea", ci crepusculul asfinţitului, fiind totdeauna unul a! clarobscurului, cum spuneam. în oraţiile de

33 ***Op. cit.,*** p. 41.

nuntă auzim : ***„Pe la apus de soare Am ieşit în drumul mare"... etc.***

Erosul astfel definit îşi păstrează cunoscuta decenţă şi frumuseţe morală, care n-are nimic comun cu crepusculul zorilor din lirica trubadurilor ori truverilor medievali, a *albas-urilor,* dragoste a amanţilor şi nu a îndrăgostiţilor.

Dincolo de clar-obscurul în sine, reţinem la Eminescu şi permanenta aspiraţie spre viaţă, fericire şi lumină, sensuri totdeauna conjugate. în primul rînd pentru că formele devenite *umbre* îşi păstrează toate atributele vieţii

„Noaptea vine-ncetişor Cu-a ei
umbre suspininde"

(Misterele nopţii)

este „viorie" („ca o umbră viorie"), imagini ce amintesc iarăşi de Dante.

Există apoi o sete expresionistă de lumină la Eminescu, unde nu luna sau aştrii dau în fond lumina peisajului, ori sentimentului, ci acestea din urmă o atrag, determinînd-o :

„şi dacă stele bat în lac
Adincu-i luminîndu-l,
£ ca durerea mea s-o-mpac
inseninîndu-mi gîndul"

(Şi dacă....).

Fata de împărat din *Luceafărul* invoca, cum ştim, aceeaşi iluminare :

„Pătrunde-n casă şi în gînd şi
viaţa-mi luminează".

Esenţa *stelei* fiind lumina, dragostea şi-o subordonează ca metaforă :

„Că nu mai vrei să te arăţi Lumină
de-ndeparte..."

(S-a dus amorul...)

sau într-o variantă la Ad/o :

„Lumina dragostei de-ntîi".

Tot de aceea, *lucirea* de *departe, rece,* a Luceafărului poate să însemne şi *amintirea,* pentru fată a „dragostei de-ntîi". De altfel însuşi poetul notează în *La steaua... :*

„Icoana stelei ce-a murit incei
pe cer se ***suie :***
Era pe cind nu s-a zărit Azi o
vedem şi nu e,

Tot astfel cînd al nostru dor Pieri
in noapte-adincă,
Lumina stinsului amor Ne
urmăreşte incă..."

Lumina aştrilor este apoi una *catalizatoare,* ce accentuează, excită trăirile erotice latente, tînguitoare ale îndrăgostiţilor, ca în L*ası̆-ţi lumea..., Luceafărul* şi altele. Aceasta le ridică din subteraneităţi dureros de dulce :

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l, îl străbate ;
El aprins de-a ei lumină
Simte-a lui singurătate"

Lumina lunii tulbură pînă şi trăirile lacului umanizat, care

„...visind o-ntreagă lume Tot nu
poate să adoarmă..."

Deşi dureroasă, cum spuneam, lumina este căutată de îndrăgostitul care se lasă pătruns da ea, pentru că ea este principiul din afară, este cealaltă voce a adevărului vieţii decît realitatea trăită de el ***„Te imbeţi de feeria unui mindru vis de vară,***

Care-n tine se petrece[1]"...

spune poetul în *Scrisoarea V.* Acţiunea nu este deci nici activă şi, evident, nici pasivă, ci se manifestă ca o opţiune a elementului reflectant. Chiar dacă *Lacul „*de-al ei chip se pătrunde" (ca şi în *Lasă-ţi*

lumea...), ori în *Luceafărul* fata invocă pătrunderea, ea fiind elementul activ, oglindindu-se, luna, stelele, luceafărul, toate lasă ceva din consubstanţialitatea lor în elementele ce le luminează, iar ca fenomen de reciprocitate, acestea îşi transferă din substanţă umanizîndu-le nostalgic pe celelalte. Fluxul este continuu şi reciproc. Umanul păstrează din aceste experienţe elemente de idealitate cosmică, precum Cătălina de la Luceafăr ori îndrăgostitul din Pe lingă *plopii fără soţ* ce recunoaşte că

„Dindu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins în calea
timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins"...

Strict corelat de cele de mai sus este şi *picturalul poetic* eminescian, univers deopotrivă al formelor şi culorilor, semne specifice ale informaţiei estetice. Pe plan subiectiv, în timp ce petele de culoare provoacă reacţii afective, forma presupune participarea intelectului. In literatură sensurile picturalului sînt însă; uşor modificate, ele nestînd nici în culoarea în sine, nici în formă, ci doar în sugestia acestora, cu nimic mai prejos însă în ceea ce priveşte informaţia estetică. Metafora, chiar atunci cînd are un pronunţat caracter plasticizant, la adevăratul poet rămîne fundamental revelatorie. Doar simboliştii au crezut că pot codifica cromatica poetică. La romantici ea este încă deschisă, .mobilă iar sensibilitatea modernă pe nedrept este mai puţin aterrtă la elementele terminale, contrastante, antitetice, decît la ceea ce se află între ele.

Credem că prin Eminescu, cel puţin numai în ceea ce priveşte literatura română, dar nu numai aceasta, se modifică modern şi funcţiile gnoseologice ale culorii, chiar dacă uneori reia valori întrebuinţate de înaintaşi (îndeosebi de V. Alecsandri). Dar dacă la Alecsandri, să zicem, culoarea este cam ceea ce în muzică se spune „la unison", cu Eminescu ea devine *armonică,* efectul ei decurgînd din poziţia acesteia în raport cu cromele apropiate. *Fără să fie pastelist,* nici măcar în *Sara pe deal,* Eminescu este însă unul dintre cei mai subtili şi adevăraţi mînuitori ai efectelor de culoare şi luminǎ din poezia modernă universală.

De pictural ţine în primul rînd *portretul liric* la poet. Probabil că cel mai vechi şi original concept al frumosului este cel de om *frumos,* condiţionat în mare parte, evident, şi de sensibilitatea

sexuală. El
ii asociază de aceea cîteva calităţi feminine (tinereţe, delicateţe), de altele ale bărbatului (putere, fermitate, curaj). Frumuseţea corpului uman este o componentă a esteticului natural, iar cel artistic îl sluje şte. Şi pentru Eminescu „omul este cel mai nalt şj mai nobil op de artă al naturei ; într-un sens şi mai nobil el ar trebui să fie şi cel mai frumos op de arte al artei, al propriei sale puteri creatorie, libere, conştii, morale"[34]. Altă dată vorbeşte despre „maiestatea frumuseţii" corpului omenesc. Şi, cum spuneam, chipul uman este o prezenţă fundamentală în poezia sa. Chestiunea comportă mai multe aspecte însă, noi oprindu-ne la cîteva doar, pentru că sensurile sînt şi de astă dată multiple.

Portretul liric eminescian este preponderent *pictural şi sculptural.* Pentru T. Vianu de exemplu, Eminescu „nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii". Constatarea, valabilă în parte, nu trebuie absolutizată. în primul rînd, însuşi poetul îşi recunoaşte de mai multe ori o disponibilitate de receptare mai accentuată pentru reprezentările vizuale, plastice. A- cest talent pentru arte în general „se manifestă aşadar printr-aceea că fantezia individului se pronunţă de activă şi productivă tocmai într-acel mod specific în care se arată dispoziţiunea în artea specială",

34 M. Eminescu, *Despre cultură şi artă, ed. cit.,* p. 289.

care sînt „artele plastice". De aceea surprinderea formelor, chiar dacă nu foarte frecventă, rămîne suficient de prezentă şi semnificativă. Doar cîteva exemple :

„Adormise-aşa frumos Cu-
a ei mini lăsate-n jos,
Sub o candelă smerită
Pare că e ***zugrăvită"***

(Ursitoarele)

sau

„Al ei chip se ***zugrăveşte^ plin şi alb : cu ochiu-l măsuri Prin uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri..."***

(Călin (File din poveste)

Să nu uităm apoi că arta sfîrşituîui veacului trecut, începînd cu impresionismul, abandonează a- proape în totalitate desenul, conturul în favoarea culorii şi luminii, cam aşa cum, cu mijloacele poeticului procedează şi Eminescu. Dacă ar fi să-i găsim analogii picturale artei eminesciene, atunci am apropia-o de cea a lui Rembrandt, Grigorescu şi Rafael. Şi acesta pentru mai multe caracteristici ale artei portretului la poet : dispersia contururilor, amestecul sexelor, angelismul, jocul de lumini şi umbre, surprinderea mai ales prin cîteva elemente mobile ale chipului etc.

De cele mai multe ori lucrul s-a remarcat şi nu vom insista asupra lui, femeia iubită este înger sau fecioară, iar bărbatul îndrăgostit, rege.

„Faţa pală-n raze blonde, chip de inger, dar femeie" ;

(Venere şi Madonă)

„Prea mult un inger mi-ai părut şi prea puţin femeie" ;

(S-a dus amorul)

„Ce ***sunt eu azi ? — o frunză, o nimică şi-mi***
pare că am fost un împărat"

(Ah, mierea buzei tale) ***etc.***

Această „mistică" a portretului creşte din sentimentele artistului care face să trăiască ce el iubeşte. Spunea şi Balzac în *Capodopera* necunoscută că „sentimentul cheamă sentimentul". Numai aşa putem explica *prezenţa unui anumit portret* la Eminescu.

Esenţial, în romantismul său (ca şi Balzac în realismul său), Eminescu rămîne iarăşi un renascentist. Făcîndu-i portretul Cezarei, scriitorul îl rupe din pîn- zele lui Giacomo Palma. Dar aceasta nu este singura explicaţie posibilă, cum am mai spus. Să nu uităm că tot aşa, idealizînd portretele eroilor, procedează şi artistul popular imaginînd-o pe Ileana Cosînzeana. In *Estetica basmului,* G. Călinescu constată că „aurul fiind materia cea mai preţioasă", echivalentă cu soarele, Ileana Cosînzeana are o coadă de păr frumos, care „toată strălucea ca aurul". Negru! !a ochi, la păr, „îndică mai ales demonicul şi voluptosul". Tot aşa se întîmplă şi în portretistica eminesciană :

„Păr blond deschis, de aur mătasâ"

(Avearrţ o muză),

„Mi-i ***desface*** de-aur ***părul"***

(Floare albastră),

„şi păru-i de-aur curge din raclă..."

(Strigoii)

şi aşa mai departe.

Tot din această *portretizare a chipului,* de încărcare de ideal estetic, rezultă şi comentatul *uşor* an- *droginism* al personajelor eminesciene. E vorba despre o selecţie şi o resintează a elementelor care să realizeze o întruchipare desăvîrşită, pentru că dintot- deauna arta nu numai a pornit de la natură, dar a şi preferat- o. Se adaugă la aceasta gustul mai larg eminescian de interferenţă pînă la confuzie a planurilor ca în *Avatarii faraonului Tlă* prin personajul Cezar - Cezara.

Totodată, chipul eminescian numeşte de multe ori şi ***faţa*** omului, pentru că personalitatea trăieşte mai ales prin spiritualizare, prin *chipul care gindeşte.* De

aceea în reprezentările plastice, marii gînditori ai antichităţii aveau corpuri atletice, armonizînd gîndi- rea umană cu natura. Romantismul, deşi îşi implică sentimentul naturii în aspiraţiile sale către esenţiali- zări, spulberă totuşi consistenţa fizică a corpului uman, concentrînd-o toată în faţă. „O asemenea disciplină este rară şi supraomenească, dar fără forţă, fără influenţă in această lume, observa subtilul estetician Alain... (Ea este) separată de pămînt prin corp, mai degrabă decît legată de pămînt prin corp". Nefiind eminamente romantic nici din acest punct de vedere, chipul feţei se completează armonios la Eminescu cu chipul trupului.

Spuneam, apoi, că Eminescu surprinde la femei mai ales cîteva componente în mişcare, dar suficiente să sugereze *chipul.* în primul rînd, talia, mijlocul subţire şi mlădios. Şi aceasta începînd cu primele sale creaţii ; zăzicem O *călărire în zori :*

„Iar talia-i naltă, gingaşă, subţire Se mlădie-n vint".

Şi continuăm exemplele :

„gingaşul tău mijloc"

(Amorul unei marmure) ;

„un trup înalt şi mlădiet"

(Diana) ;

„Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos ii poartă"

(Călin) ***etc.***

Să observăm că şi în fragmentele de lirică populară culese de Eminescu se întîlnesc aceleaşi elemente de portretizare.

„Eu ca tine n-am aflat
Naltă-n trup şi subţire
înţeleaptă şi frumoasă"

sau

„Şi-ntilnii o ***feţişoară Cu***
cosiţa gălbioară.
Cu mijloc de trestioară" şi

aşa mai departe.

Un alt element de interes estetic şi erotic la „boiul" împărătesc al femeii sînt sînii şi umerii „de zăpadă" ca şi „crinii albi" etc.

Toate aceste elemente în mişcare ale trupului sînt total contrarii imobilismului religios iconografic, deşi *„taina" trupului* se menţine încă, chiar dacă acesta este puţin descoperit :

„Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci s-arată Trupul alb
în goliciunea-i, curăţia ei de fată"[1]

(Călin)

S-a discutat mult, în această ordine a ideilor, despre prezenţa în poezia eminesciană, ca şi în a înaintaşilor români ori europeni, a *motivului „frumuseţii moarte"* şi aceasta pentru că portretele poetului nostru sînt aproape toate marcate de *paloarea morţii,* cum se spune de regulă. Aşa-i portretul Măriei din *Strigoii* ori Tomiris din *Sarmis.* Chiar în a- mintirea îndrăgostitului, iubita răsare „din valurile vremii" cu „faţa străvezie ca faţa albei ceri" ce

„Slăbită e de umbra duioaselor dureri".

Paloarea este o trăsătură aproape generală şi a bărbatului îndrăgostit : Hyperion din *Luceafărul,* Angelo din *Avatarii...* Toma Nour din *Geniu pustiu,* Arald din *Strigoii,* „al nopţii palid domn", ori Demonul din *înger şi Demon*

„A venit un rege palid şi coroana sa antică..."

Această tentă cadaverică nu rezultă dintr-un elogiu al nefiinţei implicat pînă şi chipului uman. Ea exprimă mai de grabă *intensitatea* vieţii sufleteşti a eroilor, aşa cum am văzut, îngemănată peste tot la Eminescu relaţiei viaţă-moarte. Vin în sprijinul afirmaţiei noastre şi notaţiile ce-l trădează pe finul observator al vieţii, palpitării ei în cele mai imperceptibile manifestări. Cîteva ilustrări doar din multele posibile :

(Călin)

„Tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie"

sau

„Faţa ei era de-o albeaţă chilimbarie, întunecată numai de-o viorie umbră, transpariţiunea acelui fin sistem venos, ce concentrează idealele artei în boltită frunte"... (*Cezara)* sau

„S-au făcut ca ceara albă faţa roşă ca un măr şi atita de subţire, să o tai c-un tir de păr".

(Călin)

Paloarea funerară nu este numai atributul senectuţii, ci şi al tinereţii, corelată totdeauna la Eminescu de un fel de sublimare a frumuseţii, de o su fragilitate, cum s-a văzut deja din exemplele citate, delicateţe ce se cere ocrotită cu multă atenţie. Să reamintim că aceste frumuseţi feminine sînt tocmai la o primă vîrstă a trăirilor erotice intense, ceea ce înseamnă incontestabil – viaţă.

La chipurile masculine paloarea vine într-adevăr dintr-un uşor demonism (ca sugestie a morţii, distrugerii dar şi creaţiei, binelui general, cum am văzut), implicat personalităţii umane de excepţie.

Să nu uităm că, în concepţia populară românească, moartea frumoasă (a unui tînăr) reprezintă un ideal cu vechi rădăcini autohtone ce s-a întîinit la un moment dat cu cel al clasicităţii greco-latine. Moartea frumoasă este oricum o moarte normală. Ea este fie a bătrînului ce încheie firesc un ciclu de viaţă, fie a tînărului ca în *Moriţa,* ori în poezia lui Eminescu. Că lucrurile stau aşa, o putem verifica prin modut în care percepe moartea Cătălina în *Luceafărul.* întreaga filozofie a fiinţei ca nefiinţă este pe drept cuvînt pusă de către poetul gînditor în gura bătrînu- lui de cînd lumea, Demiurgos. Nici Hyperion ca element etern al Naturii n-o cunoştea suficient, dovadă lecţia de iniţiere. De aceea Cătălina percepe exact

nemurirea astrului ca pe o moarte accidentclă ne- normală, stranie. Eternitatea nefiind a vieţii, ci a morţii, astrul se întruchipează din acest punct de vedere veridic, conform principiului ce-l reprezenta, dar pentru om, pentru Cătălina, el este în adevăr un „mort frumos". Moartea frumoasă este totdeauna admirată, mortul frumos, dimpotrivă, produce nelinişti. Receptarea este deopotrivă filozofică şi estetică, pentru că spunea şi Alain că portretul unui mort frumos cu ochii vii este înspăimîntător de privit, fiind urît. Desigur, fata nu are încă o astfel de percepţie şi aceasta nu din cauza vreunei insuficienţe estetice, ci datorită impregnării erotice, puternic afective şi subiective deci, a trăirilor ei.

„Cînd pictura se apropie de sculptural, spunea Eugenio d′Ors, culoarea pierde din interes, dispare orice preocupare pentru lumină şi ambianţă, triumfă desenul şi din desen, conturul, fiecare obiect reprezentat se reliefează, se individualizează"[35] în poezie lucrurile stau însă şi altfel. Aşa cum o demonstrează şi cea eminesciană, *sculpturalul* serveşte ca şi picturalul imaginea poetică, comp!etîndu-se. Faptele sînt mai evidente tot în portretistica lirică, aceasta şi pentru nişte trăsături dintotdeauna ale sculpturii ca stil, gîndire artistică. în primul rînd, sculptura nu este o artă a mulţimilor, a scenelor de colectivităţi. Este aproape la fel de intimistă ca şi lirica. în al doilea rînd, marea calitate a sculpturii este de a sugera mişcarea, dinamica clipei în eternitate, iarăşi cons- stantă fundamentală a poeziei adevărate. în sfîrşit, sculptura, deşi artă mimetică, este departe de orice surprindere naturalistă de amănunt, de detaliu, ea stilizînd şi eliminînd accidentalul, nesemnificativul. Iată de ce o dansatoare zîmbind, de exemplu, are,

35 Eugenio d'Ors, ***Trei ore la muzeul Prado,*** Ed. Meridiane, 1971, p. 23.

sculptural vorbind, o expresie de bizarerie. Imobilitatea (am spus, sculptura este o artă a durabilului) unită cu toate aparenţele vieţii ne sugerează o moarte neaşteptată aşa cum îl percepe şi Cătălina pe Hyperion, Fundamental, portretul său este unul sculptural şi de aceea întreaga lui sforţare de a sugera viaţa îi face încremenirea, nemurirea şi mai evidentă. Epitetul prin care fata numeşte adevărat realitatea înfăţişării sale este „rece" şi aceasta numită de mai multe ori :

Jesind cu recele-i scîntei
O mreajă de văpaie" ;

„Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte" ;

„Cu ***farmecul luminii reci***
Cindirile străbate-mi" ;

„Ci eu in lumea mea mă simt Nemuritor şi rece"

Dar neexcelînd în trăiri afective, statuia exprimă totdeauna gîndirea, şi, iarăşi subtil estet, Eminescu surprinde cum

„El vine trist şi ginditor..."

Aşadar, reprezentarea Cătălinei preponderent picturală şi a lui Hyperion, preponderent sculpturală demonstrează un desăvîrşit simţ estetic, ceea ce dă dimensiuni unice şi astfel creaţiei eminesciene. De acum, dincolo de insensibilitatea „femeii de marmură" (marmura trimiţînd la sculptural), se află eternitatea unor trăiri scumpe, adoraţii neîmplinite dar posibile, pe care poetul însuşi e pe cale să le încunune cu lauri ca Pygmalion. Strălucirea ei este una lucrată îndelung şi atent, conţinînd în ea intrinsec ideea de frumos, eternitate şi sacralitate, pentru că albul ei pare a fi rupt din cel al coloanelor templelor printre care

„Noaptea zeii se preimblă in veşmintele lor dalbe..."

(Egipetul)

In consens cu specificul pictural şi sculptural al imaginii eminesciene, se formulează şi *spiritul costumului.* „Haina face pe om", „poartă-te cum ţi-e portul" etc. ilustrează în gîndirea populară nu numai o etică, ci şi o estetică. Condiţia costumului este din toate punctele de vedere aceea de a respecta specificul personalităţii umane. Ca şi în basmul popular şi la Eminescu

amănuntul vestimentar este numit succint. Cît de aproape este de gîndirea poporului Eminescu şi astfel, ne putem convinge citind observaţia lui G. Călinescu din *Estetica basmului. „*Cînd descripţia e minuţioasă (în basm), e de bănuit intervenţia literară a editorului" [36].

Costumul Luceafărului este la fel de esenţializat ca şi al lui Mircea cel Bătrîn „atît de simplu, după vorbă, după port". Nu drapaje, pliseuri, podoabe, ci semitransparenţa vînătului giulgiu ori mantiei, pentru ca frumuseţea sacră a corpului omenesc să nu fie nici ascunsă, nici trădată. Dar o astfel de îmbrăcăminte are, precum toga la romani, ori la preoţi, darul de a ascunde ori tempera trăirile afective prea puternice, atît pentru tine, cît şi pentru ceilalţi, de a da o anumită solemnitate de ceremonial gesturilor. S-ar părea, de aceea, că neştiind despre viaţă prea multe, Hyperion îşi cunoaşte totuşi limitele propriului registru sufletesc, afectiv, costumul său fiind singura *sa mască :*

„Un vinăt giulgi se-ncheie nod Pe umerele goale"

ori

„Din negru giulgi se desfăşor Marmoreele braţe".

Chiar dacă este diferenţă între imaginea aceasta şi cea a poetului înfăşurat în mantia-i din *Odă (în metru antic),* prin aceea că aici mantia ascunde o adevărată şi mistuitoare trăire

„Pururi tinăr, înfăşurat in manta-mi,
Ochii mei nălţăm visători la steaua
Singurătăţii",

funcţionalitatea costumului este aceeaşi. Găsesc aici pilda dată de un pictor al Antichităţii, care, nevoit să redea durerea unui părinte, îl reprezintă pe acesta aruncîndu-i *un* giulgiu pe *chipul său* congestionat, ferindu-i astfel pasiunea exacerbată (inestetă) atît de complicitatea celorlalţi, cît şi de a sa proprie. în aceasta se află şi farmecul poeziei la Malherbe, ca şi a lui Eminescu, pentru că atît costumul, cît şi mişcarea devin corelări ale gîndirii şi trăirii inteligente raţionale, a pasiunilor.

Dacă lucrurile stau aşa, atunci de ce Cătălina îl simte pe Hyperion „Străin la vorbă şi la port". Infirmă această constatare simţul ei estetic pe care l-am remarcat de atîtea ori ? Credem că nu ! *Portul* poate avea şi sensul de „îmbrăcăminte", dar poate

36G. Călinescu, ***Estetica basmului, ed. cit.,*** p. 302.

însemna şi „a umbla, a merge, a se comporta", în concordanţă cu sensul moldovenesc al cuvîntului. în altă parte Eminescu zice clar

„Că azi le semeni tuturor
La umblet şi la port"

(Pe lingă plopii fără soţ),

cu accepţia evidentă de „comportare" şi nu „îmbrăcăminte". Şi, într-adevăr, vom vedea cum „umblarea" Luceafărului este străină ritmului mişcării umane.

Şi îmbrăcămintea iubitei are o anumită somptuozitate simplă, specifică portului regesc din basmul popular. în strigăturile populare culese de poet, găsim iarăşi cîteva exemple foarte sugestive :

„Să te mlădii cu mult farmec
Intre creţii 'mbrăcămînţii ;

„Haina ta cea minunată Nu-
i în stative ţesută,
Căci uşoară-i ca de neguri
şi te mişti ca şi o ciută" ;
„In albastru fine torturi
Străveziile mătăsuri..," etc.

Şi la poet rochia este semitransparentă, provocînd o anumită receptare păgînă a formelor, iar drapajul abundent vine să le sublinieze tocmai mobilitatea, unduirea aproape naturală ca a ierburilor cîmpului, nicicum să le ascundă :

„Prin uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri"

(Călin),

„Strălucea albă.n transparentul strai"

(Aveam o muză),

„Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi de umbre"

(Făt-Frumos din lacrimă)

şi aşa mai departe.

Interesantă rămîne la poet şi metafora alegorică a *„frumoasei fără corp".* Nu e vorba aici doar despre o fantomatică fiinţă ce se arată numai în spaţiul oniric, ci de ceva mai mult. in poema M*iron şi frumoasa fără corp* citim :

„Da-i va fi dot să simtă-ntotdeauna Un
dor neinvins şi îndărătnic foarte De-o

frumuseţe cum nu e nici una".

Ce vor să spună aceste versuri ? in primul rînd că perfectibilitatea simţirii estetice umane vine dintr-o continuă nostalgie după perfecţiunea ideală. Se dă şi astfel o înaltă definire şi estetică *dorului* ca trăire umană. Miron este un fecior de muritor care rămîne atins de dorul după această frumuseţe totală şi imposibilă, părăsindu-şi familia, soţia, retrăgîndu-se de

parte de lume. Idealul absolut este aşadar asoci^l prin definiţie afirmă pe bună dreptate gînditorul. Acesta se cucereşte treaptă cu treaptă. De aceea mai adevărată şi mai umană este Cătălina şi nu Hyperion şi din acest punct de vedere, pentru că ea manifestă o năzuinţă treptată către perfecţiune, dovadă percepţiile ei estetice asupra frumuseţii Luceafărului, în nuanţă, mereu tot altele, pe cînd el o receptează dintr-o dată saturat de frumoasă. De aici şi repetarea invocaţiei în termeni invariabili :

„O, vin ! odorul meu nespus"...

Chiar capriciile erotice ale fetei pot găsi o motivaţie serioasă în această aspiraţie, nostalgie continuă după ideal atît de specifică şi umanului, nu numai supranaturalului (Hyperion sau Soarele din balada *Soarele şi Luna).*

Că lucrurile stau aşa, o dovedesc în primul rînd încercările repetate ale lui Hyperion de a lua chip de om, de a se *întruchipa.* Nuanţînd terminologic cu G. Călinescu, Hyperion, ca şi voinicul din basmul popular este un *proteic,* schimbarea înfăţişării lor exprimînd propria lor voinţă, ca şi în cazul păzitorului cirezilor lui Neptun. Cînd schimbarea se face dintr-o voinţă exterioară omului (vezi *Măgarul* de *aur* al lui Apuleius ori *Povestea porcului* de I. Creangă), vorbim de *metamorfoză.* Dar corelînd întruchipările Luceafărului şi de orfismul invocaţiei fetei, vorbim şi despre metamorfoză.

Din punct de vedere cosmologic s-a comentat suficient valoarea şi importanţa întruchipărilor lui Hyperion : prezenţa elementelor antitetice etc. şi asupra lor nu am mai dori să insistăm. Am vrea să sugerăm şi de astă dată cîteva sensuri mai puţin sau deloc sesizate pînă acum. în primul rînd observăm în cele două încercări proteice ale Luceafărului *profundul dialecticism* al gîndiriî eminesciene. Ştim cum Radu Dragnea în *„Gîndirea"* (1929) interpreta cele două apariţii ale lui Hyperion ca fiind ambele „îngereşti", prototipuri angelice creştine. T. Vianu va susţine contrariul. Sprijinindu-se pe sugestii venite de la Platon *(Timaios)* şi Aristotel *(Metafizica)* ori Euden, cele două apariţii ar fi demonice, păgînism demonic sugerat şi de pasiunea cu care Hyperion o priveşte pe Cătălina, de frumuseţea sa platonică etc. „Dar chiar faptul că în prima lui întrupare Hyperion îi poate apărea Cătălinei ca un înger, iar în cea de a doua ca un demon, vrea să spună că prima impresie falsă e corectată de cea de a doua, în care se manifestă cu adevărat natura demonică a personajului miraculos".

Ambele interpretări reprezintă o suprasolicitare a textului poetic. Le înregistrăm însă ca ipoteze de lucru. După noi însă, cele două

înfăţişări, de demon şi înger, sînt valabile şi adevărate în ele însele. Percepţiile surexcitate ale fetei nu pot merge totuşi pînă la confuzii, cu atît mai puţin la interpretări metafizice. Şi acestea, din perspectiva faptelor indubitabile ale poemei. Ceea ce nu s-a observat însă cu suficientă atenţie este că cele două chipuri luate de Hyperion, deşi sînt antietice, îşi sînt insuficiente fiecare în parte. Consubstanţialitatea lor nu este definită, totală, tocmai pentru că forma nu coincide conţinutului. Că e angelic ori demonic chipul, acesta nu contează. El rămîne un element strict uman, pe cînd materia turnată în el este supranaturală. Apoi fiind inconsistente ca limite de extremă, ele tulbură şi mai mult tensionaiitatea dramatică ce se consumă între ele. Nu avem de a face nici în cazul lui Hyperion, nici în acela al altor eroi eminescieni (Andrei Mureşan, Toma Nour) cu situaţii dilematice propriu- zise. O dramă limitată exact este cu mult mai puţin tulburătoare decît una ale cărei limite le ştim doar cu aproximaţie.

Din ce rezultă această aproximaţie ? în primul rînd din interconvertibiiitatea lor. Chipul angelic are

în el ceva demonie, şi invers. Apoi ambele sînt frumoase, după cum mărturiseşte însăşi Cătălina, dar nu în spiritul esteticii untului. Sînt pur şi simplu frumoase :

O, ***eşti frumos***, cum numa-n ***vis***
Un înger se aratâ... "

O, ***eşti frumos, cum numa- vis Un***
demon se arată"...

Toate acestea ne duc la aceeaşi concluzie că mai puternic funcţionează în gîndirea eminesciană „coincidenţa contrariilor", decît antiteza, idee apreciată la I. H. Rădulescu de însuşi poet, fiindcă simboliza prin litera grecească ***„delta***", *Echilibrul între antiteze.*

Sensul adevărat al evoluţiei este şi la Eminescu ca şi la Goethe în *Faust*, de la rău la bine. Şi Hyperion şi Toma Nour şi ceilalţi se zbat demonic pentru a sfîrşi printr-un gest de mare nobleţe sufletească, altruist şi esteticeşte frumos ; şi-n aceasta constă titanismul lor !

„O, Satan ! geniu al disperării !
...Acum pricep eu gîndu-ţi, căci zvircolirea mării
Trăieşte acum în mine...
Da ! ai ştiut că-n ceruri, râul, nedreptul trona,
Că secole nătînge l-adoră, l-ncoronă,
ştiai c-aşa cum este nu poate fi bine /"

(Andrei Mureşanu)

Apoi, cum atît de mult s-a spus, Hyperion vrea să reconstituie prin întruchipările sale elementele fundamentale ale cosmogenezei : apa şi focul, dar face aceasta numai în general, pentru că în particular, fiecare ipostază este incompletă. Ih prima apare doar apa, în a doua doar *focul.* Avem de a face cu o succesivitate a elementelor, deci, şi nu cu o concomitentă a lor. In altă poemă, *Strigoii*, lucrurile evoluează altfel. Magul poate dezlănţui cu bagheta sa stihiile naturii, reînvia morţii, pentru că el uzitează de con- comitenţa celor două materiale fundamentale : („stihii" le spune Eminescu ca şi D. Cantemir). Apa se transformă în *singe* iar *focul* devine *suflet :*

„Să-nchege apa-n singe, din pietre foc să saie,
Dar inima-i fecioară hrăniţi cu singe ca/d"

E drept că în *Luceafărul* se încearcă o referinţă la cele „patru stihii", dar chiar aşa, din acestea sînt prezente Apa

(marea), *Focul* (soarele) şi Aeru/ (noaptea şi cerul), lipsind *Pămîntul* pentru ca quartetul să fie complet. Prin această structurare, Hyperion are fragilitatea Euphorionului lui Goethe, la fel alcătuit din idealităţi şi nu din realităţi, iar frumuseţea lui nu poate fi una perfectă, adevărată, ci pierdută, de unde caracterul lui straniu frecvent repetat de Cătălina. De aceea concilierea extremelor este de ceţe mai multe ori dureros posibilă.

Şi încă un argument : Hyperion însuşi îşi ştie inconsistenţa ce ne-o aminteşte pe cea a fantasmelor folclorice ce nu pot supravieţui decît pînă la cînta- tul cocoşilor, de vreme ce îşi formulează dorinţele precipitat, insistent de precipitat, parcă de teamă de a nu redeveni elemente. Ori specificul uman al declaraţiei de dragoste îl constituie, cum bine se ştie, tocmai *preludiul.* Adresarea lui este însă directă :

„O, ***vin ! odorul meu nespus,***
şi lumea ta o faşă..."

Tot din aceleaşi motive invocă !a fiecare venire greutatea pe care a trebuit s-o învingă în gestul său proteic. El este un chip structurat cu efort :

„Din sfera mea venii cu greu...",

De altfel, pentru observatorul extern, el *doar părea* „un tînăr voievod" nefiind şi neputînd fi cu adevărat.

Numai pentru Cătălina rămîne mereu frumos, pentru că ea contemplă doar opera, nu şi procesul constituirii ei.

înţelegem acum dispreţul său din final faţă de „chipul de lut" al omului. El este al frustratului irevocabil. Să reamintim că pentru a trage o astfel de concluzie el a mai avut nevoie de iniţierea Demiurgului, chestiune despre care va fi vorba mai departe. Parcă nu fără o semnificaţie acesta îi spune :

„Nu cere semne şi minuni
Care n-au chip ***şi nume"***

Pe lîngă dispreţul prefăcut al Luceafărului, *chipul de lut* comportă la Eminescu sensuri nebănuite. Lutul fiind elementul fundamental, primar al genezei omului în cele mai multe mitologii, el îi exprimă în primul rînd materialitatea

„Văd sufletu-ţi candid prin spaţii cum trece ;

Privesc apoi lutul rămas, ...alb şi rece"

(Mortua est !)

Condiţia umană, deşi trecătoare, pasageră, nu este însă şi efemeră, pentru că prin chipul de lut omul se integrează, fuzionează panteist în continuităţi

„Şi cînd se va întoarce pămîntul în pămînt'...

(Despărţire)

De aici poate şi o anume voluptate a morţii interpretată nu creştin, ci profund laic *„Sînt însetat de somnul pămîntului s-adorm"*

(Apari să dai lumină)

De aceea reabilitînd sensurile, tot Eminescu consideră omul „sucul cel mai dulce al pămîntului". lată de ce o aspiraţie permanentă a poetului este de a cuprinde în chipul de lut „idealurile eterice", ca în *Povestea magului călător în stele.* Tensionalitatea chipului de lut este astfel dramatică : *lutul* trage în jos către profunzimi de materie originară, *chipul* merge în sus către spiritualizări, esenţializări ***„...căci corpul meu de lut***
Un sclav greoi şi rece – e ***sclav – dar e astut.***
Mă ţine-n pieptul bolnav... şi-n braţul încă tare,
Cind sufletul meu liber vrea să s-arunce-n mare Să scap
d-el odată..."

(Povestea magului călător în stele)

Dar „chipul de lut" încorporează în e[1] şi o imagine de mare sensibilitate estetică, încît tulburînd ca de atîtea ori sensurile, nu mai ştii dacă şi în gîndirea poetică eminesciană omul împrumută ulciorului de lut chipul său, ori invers. „Mă sting. Şi nu rămîne decît urciorul de lut, în care au ars lumina unei vieţi bogate..." *(Cezara),* pentru că omul este, într- adevăr, cum spuneam la început, Pămînt şi Foc.

UITARE - AMINTIREA

O dihotomie de care se condiţionează intrinsec gestul creaţiei la M. Eminescu este cea dată de relaţia uitare-amintire. Sensul ar putea fi şi unul platonician daca avem în vedere dialogul *Phedru* în care se consideră ca singura adevărată, cunoaşterea vizionară a amintirii, doar ea capabilă de pătrunderea ideilor eterne. Dar pentru Eminescu uitarea şi amintirea nu înseamnă numai aceasta. Uitarea reprezintă în gîndirea sa estetică liniştea spaţiilor cosmice ca în cosmogonia kantiană, străbătute de „adîn- cul uitării celei oarbe", opuse pitagoreicei „muzici a sferelor", lată de ce „a nu bea din vinul uitării", a te păstra treaz, reprezintă atributele măreţiei damnate :

„Genii beau vinu-uitârii cind se cobor din ceruri Deschise-
ţi-s, nebîndu-l, a lumilor misteruri"

(Povestea magului)

dar iarăşi tulburînd sensurile originare, puţin paradoxal „ora de iubire" este tocmai repaosul primordial, „liniştea uitării". Pe lîngă o *divină* linişte a uitării, există şi o alta a *ingratitudinii umane,* ce diferenţiează şi astfel aspiraţiile fetei de împărat de ale lui Hyperion şi de aici situarea *durerii* şi dorinţe/ între amintire şi uitare. Durerea se poate stinge în uitare „5â ***cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?***

Te-aş cere doar pe tine, dar nu mai eşti a ta ;
Nu floarea veştejită din părul tău bălai,
Câci singura mea rugă-i uitării să mai dai.

La ce simţirea crudă a stinsului noroc
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc ?"

(Despărţirea)

ceea ce reprezintă o firească soluţie umană dată problemei fericirii în poezia eminesciană. Dacă la început a fost fericirea, a urmat apoi amintirea dureroasă a ei, iar pentru a putea reveni la ea, este nevoie de uitare. Desigur, uitarea în sine nu rezolvă lucrurile, ci doar le amînă, le diminuează doar intensitatea, fiind în fond un fel de beţie a spiritului, pentru că amintirea este permanentă.

În urma intensităţii misterului în care dispar toate, se aşează imensitatea uitării (uitarea este cea care rămîne cînd toate au pierit), iar în urma ei vin „din vaiurile vremii" aducerile aminte, cum spune poetul într-o variantă la *Din valurile vremii.*

După un mecanism subtil ce ţine mai mult de subconştientul-inconştient, memoria ca funcţie afectivă, în sensul redescoperit de Bergson [37] în secolul nostru, face necunoscutul ce rămîne în urma uitării, cunoscut, dar nu ca refulare, ca reconstituire fidelă a lui ′ce-a fost', ci creator.

De altfel se pare că nu întîmplător notează poetul în *Luceafărul* că fata, după prima întîlnire cu astrul ***„Ea trebui de el in somn***
Aminte să-şi aducă"...

iar ultima dată „dorinţele-i încrede" abia cînd „îmbătată de amor" ridică ochii şi-i vede din nou pe Hyperion. Există, evident, aici şi un cît de dojana, de inconsecvenţă erotică, marcată de uitare tocmai în momentele în care pe alt plan se consuma drama imposibilului : cerinţa astrului de a fi dezlegat de nemurire. Dar numai astfel interpretate faptele nu sînt suficiente, pentru că uitîndu-l pe Hyperion, Cătălina îl creează de mai multe ori în continuare şi

37 H. Bergson, ***L'evolution creatrice,*** Paris, 1907, p. 155.

de fiecare dată tot altfel. Astfel opera sa... sînt operele sale, iportazierile Luceafărului. Aşa privite lucrurile, „inconsecvenţele" Luceafărului pot fi şi propriile sale inconsecvenţe cum am scris, dar şi ale fetei, ca limite ale cunoaşterii, motivate şi de inex- perienţa de viaţă a acesteia şi de deformările su- biectiv-afective ale ei. De aceea, chiar formularea dezlegării de nemurire pe care o adresează Hyperion Demiurgului poate fi gîndul creator al unei tinere îndrăgostite ce-şi închipuie plăcut că iubitul ar fi în stare de orice sacrificiu pentru ea. Să nu uităm că Eminescu nu crede că fantezia tinerilor este „mult mai vie decît a oamenilor din o vîrstă mai înaintată" dînd credit „fanteziei oamenilor copţi", mai „credincioasă", pe cînd creaţia tinerilor este plină de abstracţiuni „neclare şi neprecizate" şi *nu* domină pe deplin limba numind „multe lucruri cu acelaşi nume", cum „Rutenii au pentru verde şi albastru a- ceeaşi vorbă deşi în fapt ei disting culorile"[38]. Aceasta ar fi aşadar motivaţia teoretică pe care însuşi poetul o dă unor insuficienţe creatoare ale tinereţii» motivaţii din perspectiva cărora putem interpreta şi creaţia Cătălinei, căci şi ea „colorează gros" lucrurile. Justificarea şi de astă dată este deopotrivă filozofică şi estetică. Spunea şi A. Binet[39] că în structurile noi realizate de către creativitatea memoriei afective, accentele proprii coordonatelor personalităţii creatorului nu sînt dizolvate, dimpotrivă, devin uşor regăsibile.

Stimulii creatori sînt în aceste împrejurări foarte diverşi, dar în majoritate legaţi de prezenţa elementelor naturale, ca derivînd din ideea aceleiaşi disperări cosmice a erosului :

38 M. Eminescu. ***Despre cultură şi artă, ed. cit.,*** p. 43.
39 A. Binet, ***Psychologie du raisonnement,*** Paris, 1902,

A

„O stea ce luce Un
vint ce trece
O undă rece
Aminte-aduce De-a
mea iubire De-a ta
fericire :

(Te-oştept iubită)

sau

„Din cerurile-aibastre
Luceferi se desfac,
Zimbind iubirii noastre şi
undelor pe lac ...O *stelelor,*
stelelor Unde v-aţi dus ?"

(Din cerurile-aibastre)

în *Scrisoarea I* citim de asemenea :

„Luna varsă peste toată voluptatea ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate"

sau

„şi din cite mii de case lin pătruns-ai prin fereşti,
Cite frunţi pline de gînduri, ginditoare le priveşti"...

Cei care favorizează creativitatea memoriei sînt aşadar luna, luceafărul, stelele etc., dar şi valurile, repertoriul lor fiind practic nelimitat, manifestîndu-se doar pentru unele din ele o anumită predilecţie :

„Din valurile vremii, iubita mea răsci
Cu braţele de marmur, cu părul lung, bălai
...Dar, vai, un chip aevea nu eşti ,astfel de treci,
şi umbra ta se pierde in negurile reci,
şi mă găsesc iar singur cu braţele in jos In trista amintire
a visului"

(Din valurile vremii)

Despre această funcţie a creativităţii timpului s-a scris mai puţin, în vedere avîndu-se mai ales sensurile filozofice ale acestuia. Perspectiva propusă da noi, fără să le înlăture pe celelalte completează însă faptele. Nu numai filozofic, dar şi estetic se motivează, de pildă, punerea *Luceafărului* dintr-u-nceput sub zodia timpului mitic

„A fost odată".■■

pentru a putea permite memoriei afective manifestări de creativitate. Şi din această ordine a ideilor, frecventa interpretare a categoriei timpului la Eminescu, în descendenţa conceptelor schopenhaureene, trebuie

refarmulată. Se ştie că în concepţia filozofului german, în trecerea timpului *ceea ce este a mai fost şi va mai fi,* obiectivitatea voinţei avînd drept formă necesară ***prezentul,*** un fel de prezent etern, neclintit în sine, dar care îşi întinde limitele înspre trecut şi viitor.

Acceptînd ideea, un cercetător temeinic al operei eminesciene, Eugen Todoran, consideră că principiul prezentului în *Luceafărul* este povestitorul şi că aşa se şi rezolvă ***sensul alegoric*** al poemei. Dintr-un punct de vedere aşa stau lucrurile, iar vorbele Demiurgului conţin în ele toate argumentele, putînd fi aduse în sprijin de susţinere şi alte creaţii : *Closs*ă*, Cu mine zilele-ţi adaogi* etc.

„Din sinul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer S-
aprinde iarăşi soare ;

Părind in veci o răsări
Din urmă moartea-! paşte..."

spune poetul în *Luceafărul,* iar în *Gloss*ă *:*

„Viitorul şi trecutul Sînt a
Ulei două feţe Vede-n
capăt începutul Cine ştie
să !e -nveţe ;
Tot ce-a fost ori o să fie In prezent le-
avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie Te întreabă
şi Socoate"

Ideea exprimată filozofic de Schopenhauer spune : „A te teme de moarte ca de o distrugere, este tocmai ca şi cum soarele apunînd ar începe să geamă : Vai ! iată că mă pierd în noaptea eternă" [40]. Dar aceasta este filozofia explicată la suprafaţa poeziei eminesciene, filozofie poetizată mai mult decît o filozofie în poezie.

Cealaltă filozofie este mai importantă din punctul de vedere al imaginii artistice. Chiar ideea prezentului etern schoenhaureană o interpretăm ca fiind receptată de Eminescu din perspectiva unor coordonate originale ale gîndirii şi sensibilităţii româneşti, care este aici cea a *dorului,* a tensionaiităţii sale intrinseci, generatoare totdeauna de universuri artistice. Să ne explicăm. Aşa cum am văzut din citatele de mai sus, prezentul etern este un timp egal cu sine însuşi, imobil chiar în eternitatea sa. El nu are fluctuaţia

40Apud. T. Vianu, op. *cit.,* p. 244.

duratei afective despre care vorbeam mai înainte. Această împunere teoretică este însă depăşită de gînditorul poet. Observa şi Guillermou : „Promit o fericire eternă, dar se pierd într-o succesiune divizată"[41]. Mai mult: momentele prezentului fiind interschimbabile ca egale între ele, conduc la dispariţia oricărei incertitudini, oricărui sentiment angoasant şi străin, cum însuşi poetul demonstrează, sensibilităţii sale ce se încrede în fericire :

„Nici încline a ei limbă Recea
cumpănă-a gîndirii înspre clipa ce
se schimbă

41 Op. *cit.,* p. 437.

Pentru masca fericirii Ce din moartea ei se naşte şi o clipa ţine poate".

(Giossă)

O astfel de formulare ar fi tragică, cum spuneam, pentru că înghesuie condiţia umană între două limite strîmte şi ireconciliante, fără posibilitatea depăşirii. Extinderea sensului prezentului etern de la cel cosmic la cel uman se face, cum vom mai vedea, forţat, neconvingător, adevărul, chiar pentru poet, fiind altul. Altă dată însuşi Eminescu va spune altfel. Dorinţele gînditorului sînt de depăşire grabnică a trecutului şi de continuare îmbunătăţită a lui în viitor, lată ce scrie el cu ocazia unei sărbători naţionale a celui care a fost Ştefan cel Sfînt : „S-a născut conştiinţa că o întrunire a studinţilor români din toate părţile ar putea să constituie şi altceva decît numai o serbare pentru glorificarea trecutului nostru, şi că, cu o ocaziune atît de favorabilă în felul său, am putea să ne gîndim mai serios asupra problemelor, ce viitorul ni le impune cu atîta necesitate. Viitorul însă e continuarea, în cazul cel mai bun rectificarea trecutului. Ca el să fie o simplă continuare a trecutului cu toate calităţile acestuia, a fost o idee ce trebuia exclusă a priori, pentru o rectificare a greşaielor şi lipselor prezentului, care mîine fireşte va fi pentru toţi „trecut" [42].

Fiind unul al afectivităţii, trecutul este un depozit scump amintirilor frumoase. Memoria îndrăgostitului uită clipele nefericite, reevocîndu-le de cele mai multe ori pe celelalte. De aceea poetul îşi cheamă iubita din „neguri reci" să răsară „din umbra vremilor încoace", adică într-un prezent cald, frumos şi fericit» şi în acest sens interpretăm Luceafărul şi ca *aminti-* rea *unei iubiri trecute fericite.*

Dar numai uitarea parţiala este creatoare, pentru că a uita total trecutul înseamnă a nu avea nici viitor, ceea ce se întîmplâ uneori cu femeia în credinţa poetului. încâ o dată, amintirea afectiva este singura pasibilă de plăsmuiri.

Trecutul se sprijină pe viitor, dar pe un viitor *sui-generis,* etern, al fericirii ca ideal dorit, iar a- tunci cînd înseamnă cobor/rea *în* moarte, el presupune aceeaşi indeterminare a începuturilor care permite creaţiei reluarea. De aceea, dacă există o eternitate a viitorului, aceasta este a Artei :

„Dlndu-mi din ochiul tău senin

42 M. Eminescu, ***Opera politică, ed. cit,*** I, p. 42..

O razã dinadins,
In calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de veci şi rînduri de
vieţi"

spune poetul în Pe *lingă plopii fără soţ*. Dar atît trecutul

„şi dacă luna bate-n lunci şi tremură
pe lacuri,
Totuşi îmi pare că de-atunci Sînt
veacuri

Cu ochii serei cei de-ntîi Eu n-
o voi mai privi-o De-aceea-n
urma mea rămîi.
Adio r

(Adio)

cît şi viitorul

„De ce taci, cînd fermecată inima-
mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vre odată ?"

(Peste vîrfuri)

par greu de atins. Afirmam că neavind trecut, îndrăgostitul (şi să nu uităm că *fundamental* punctul de vedere filozofic este al acestuia) n-are nici viitor şi aceasta nu datorită eternităţii prezentului, ci tocmai trăirii afective a timpului, care prioritar se sprijină pe amintire.

„N-oi aduceri aminie, nici iluzii n-ai avut".

spune foarte sugestiv poetul într-o variantă la Ser/'- *soarea V.*

Numai acest timp trăit pe dimensiunile afective ale sensibilităţii şi trecutului este creator, mobil, extensibil („îmi pare că de-atunci sînt veacuri") ori con- densabil („Ah, în curînd pasu-mi spre tine grăbeşte"). Or, aşa cum spuneam de mai multe ori, această formulare a timpului este cea a *dorului,* care, sentiment complex, îmbină în el dorinţi nostalgice cu bucurii viitoare. Dorul este şi „setea care-l soarbe" pe Hyperion în drumul spre Demiurg, „gînd purtat de dor", cum spune poetul, expresia unui început de umanizare a acestuia. E acelaşi patetism al dorului care mînă eroii basmelor noastre populare ori poemelor eminesciene, dor mistuitor, dor şi al creaţiei : ***„Că de suflet mă apucă Dor de cale, dor de ducă,***
şi deşi mi-aşa de jele De plinsul
măicuţei mele,

Eu m-aş duce, m-aş tot duce,
Dor să nu mă mai apuce.
şi m-aş duce-n cale lungă,
Dor să nu mă mai ajungă"...

ca în M*uşatini şi codrul* ori *Intre nouri şi-ntre mare.*

Există apoi o permanentă dorinţă de depăşire a prezentului la scriitor, atitudine vizibilă atît în publicistică, cît şi în proză sau lirică.

„S-a ***întors maşina lumii, cu voi viitorul trece ;***
Noi sintem iaraşi trecutul, ***fără inimi, trist şi rece***"

(Epigonii)

Timpul afectiv este, cum mai spuneam, unul al umanului. Celălalt este al elementului natura!, de aici o importantă incongruenţă a acestora, care le distinge, nu şi le separă, izolează, tensionalitate vizibilă şi in *Luceafărul,* unde coordonatele lui Hyperion sînt cele supranatural – metafizice, pe cînd cele ale Cătălinei sînt umanafective, Reformuiată, această tensionalitate este şi una între *realitate şi aspiraţie,* zbatere dramatică, pentru că însuşi prezentul nu-şi este sincron, iar durata fluctuantă :

„Suntem tot mai departe deodată amindoi",

sună ca o concluzie cunoscutul vers din De *cite ori, iubito...*

Cătălina trăieşte în prezent şi amintindu-şi parcă o trecătoare dar frumoasă iubire visează un viitor norocos şi i se îndeplinesc dorinţele ; Hyperion vine dintr-un trecut mitic, trăieşte într-un alt prezent, e- tern, şi n-are viitor, neputînd fi nici fericit, pentru că trecutul său este viitorul său. Ambii eroi vor şi cer o *devenire,* dar această devenire ar contrazice însăşi dialectica naturii, pentru că stadiul *Fiinţei* (muritoare) este după al *Nefiinţei* (nemuritoare) şi atunci formularea exactă ar fi fost de a *redeveni.*

VISUL

Descinderea poetului în universul visului nu se face posterior, freudist, printr-o repovestire care ar putea deforma realitatea datorită capriciilor memoriei. Nu este nici visul predilect romantic despre care ■a scris convingător A. Beguin [43] sau nu numai acest vis, ci visul ca atenuare, amorţeală a simţurilor, visul ca o *cvasi-stare* de veghe. „Somn a gîndurilor odihnă", cum îi spune Eminescu.

Reprezentările de vis, strîns legate de cele erotice în primul rînd, sînt percepţii leneşe ale unor stimuli exteriori, iar înrudirea visului cu actul creaţiei este evidentă. „Visuri misterioase, poetice şoptiriŞi din acest punct de vedere Cătălina îşi creează lumea ei

...„Pe coate-şi răzima „Visînd ale ei timple"

De fapt, poetul are grijă să ne atragă în permanenţă atenţia că întîlnirile ei cu Hyperion se desfăşoară în vis, ceea ce ne accentuează părerea că acesta este în fond creaţia ei.

„Iar ea vorbind cu el in somn
Oltind cu greu suspină"

sau

„Ea trebui de el in somn
Aminte să-şi aducă"... etc.

---

43 A. Beguin, ***Sufletul romantic şi visul,*** Ed. Univers, Buc., 1970.

Chiar ultima întîlnire se petrece tot într-o stare de semiluciditate, pentru că... „ea îmbătată de amor'* etc. Cîndind aşa, Eminescu protejează dintr-un început fata de posibile dojeni, pentru că imaginaţia fiind o percepţie „falsă" (sau aproape falsă), ea îşi poate permite cu graţie orice.

Imaginaţia ei creatoare este, evident, şi una a pasiunii erotice, aşa cum am mai spus, dar cititorul tinde să interpreteze aceste realităţi drept ceea ce par. Este încă o dovadă a veridicităţii lor, pentru că, spirit artistic, Cătălina impune suficient spirit critic, exigenţă, operei sale, idila cu Hyperion. El, creatorul, devine recreatul. Şi în aceasta stă tensionali- tatea estetică a poemei eminesciene.

Undeva, Mircea Eliade [44] făcea cîteva observaţii deosebit de interesante despre starea de somn. Heraclit spunea că aezii „se comportă în starea lor de veghe ca nişte oameni adevăraţi, care privesc fiecare către lumea lor personală, în timp ce oamenii treji au o singură lume, care le e comună". „Somnul, comenta eseistul, este simbolul izolării, al coincidenţei cu marile procese organice. Atunci se ia contact cu izvoarele vieţii, atunci se „creează" formele istorice (prefacere organică, dospire, fermentare). 'Somnul' nu înseamnă, în acest caz, inconştienţă, ci reculegere,, adunare, introversiune, întoarcere la viaţa organică".

într-o astfel de stare este pusă şi Cătălina, dar am accentuat, ca şi Heraclit, mai cu seamă implicaţiile legate de creativitate ale acestei stări. A doua dimensiune, la fel de importantă pentru poezia eminesciană, în genere, dar şi pentru înţelegerea *Luceafărului,* în special, o constituie această ***detaşare de sine*** prin starea de veghe ce apropie individul de esenţă, particularul de universal dar şi de universul organic primordial.

Vorbind despre *Lauda somnului* la Lucian Blaga, Mircea Eliade spune că „somnul este aproape o stare pre-natală, embrionară, în care viaţa nu era despărţită de conştiinţă, în care nu există libertate, păcat, dramă", dar aceleaşi observaţii devin perfect valabile şi pentru 'lauda somnului' la M. Eminescu. Este suficient să amintim doar dorinţa somnului ca moarte din *Mai am un singur dor :*

„Să-mi fie somnul lin
şi codrul aproape,
Pe-ntinse'e aps,
Să ***am un cer*** senin ele."

Numai prin starea de veghe a 'somnului lin' se poate realiza desăvîrşit această întîlnire a poetului cu elementele fundamentale

44 M. Eliade, ***Fragmentarium,*** Ed. Vremea, pp. 101 şi urm»

organice ale vieţii, pe de-o parte, cu ale *propriului* univers artistic, pe de alta, pentru că apa, codrul, teiul, izvorul, cerul, dorite laolaltă de poet în preajma sa, tocmai acest lucru vrea să spună.

Despre motivul romantic al somnului, prezent şi în *Luceafărul,* s-a scris suficient şi pertinent. Dar ceea ce s-a observat mai puţin este faptul că Mihai Eminescu complică „realitatea" şi aşa tulbure a visului cu cea a *visului in vis.* Deci, visînd, Cătălina trăieşte întreaga sa experienţă cu Hyperion, (nfăţi- şîndu-i-se acesta, la rugăminţile ei, fata îi spune de fiecare dată :

O, eşti frumos, cum numa-n vis..."

Aşadar, o conştientizare a stării de vis care în loc s-o confirme, s-o precizeze, ar trebui s-o nege în fond, pentru că îmi dau seama că visez numai cînd sînt în stare trează şi nu altfel.

E greu de definit această situare a eroinei de către poet ; oricum, ideea este de> accentuată inde- terminare. Sentimentul erotic este atît de acut trăit de fată, îneît şi în vis ea visează iubirea. Apoi, situarea ei în starea de somn înseamnă şi o regresiune a fiinţei acesteia către originar, o lepădare da contingent, de eul fenomenal, cum ar fi spus Lucian Bla- ga. In această stare pre-natală de eu noumenal, ea este, pe drept, nu Cătălina, ci „fata de împărat" ce se întîlneşte cu un eros *primar* ce-şi reuneşte sincretic şi nediferenţiat filozoficul şi esteticul. Fiind nedefinite, ele nu sînt şi imperfecte. Cu aripile astfel întoarse către originar, *Dragoste poate să însemne şi Moarte, adică Necreatul.* Este *exact* ceea ce-i cere, Hyperion, conştient de această situare diferită în Timp a Sui faţă de a fetei, Demiurgului :

„Din chaos Doamne-am apărut şi m-
aş intoarce-n chaos...
şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos"

Sensul regresiv al stării invocate de el este foarte clar explicat. Deloc sesizat însă, pînă acum, Demiurgul ori nu înţelege rugămintea lui Hyperion, ori nu vrea să înţeleagă pentru că îndeplinirea ei este peste puterile lui, de aceea toată argumentaţia sa, ce are în vedere nu un Trecut ci un Viitor, pare fără sens, pentru că altfel, şi pentru el

„Din sinui vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare"...

Cerîndu-i Ieri şi nu Azi, Hyperion vrea în fond Nemurirea, o altfel de Nemurire decît cea pe care o avea, *Nemurirea* prin Dragoste, lată, aşadar, o altă greutate de sens a *Luceafărului* în excepţionalitatea

sa.

Din acest punct de vedere, *Luceafărul* este un *Faust* răsturnat. In poema goetheeană, Faust cere în cele din urmă clipei să stea pe loc, îndeplinind astfel consensul pactului cu Diavolul care şi vine să-i ia sufletul. Dar Faust îi ceruse să oprească *nu clipa Prezentă,* ci pe cea *Viitoare, ceea* ce-i aduce, cum ştim, izbăvirea.

Acelaşi Prezent înşelător şi în *Luceafărul* eminescian. De fapt, puţin observat, Hyperion îi cere Demiurgului *să-i reia „*al nemuririi nimb", ori semantic, verbul a *relua* urmează cronologic în numirea unei acţiuni lui a *lua. Reia-mi,* deci, cum mi-ai mai luat şi altădată, în Trecut, spune clar Luceafărul.

Trebuie să recunoaştem că acest permanent a- mestec al timpurilor reprezintă expresia unei mobile, subtile şi imprevizibile gîndiri, dar şi sursa unor alese desfătări pentru cititorul aplecat, de un secol deja, asupra operei eminesciene.

Visul la Eminescu nu este, deci, atît cel romantic, care pentru un Novalis însemna, de exemplu, instrument suprem al cunoaşterii, teritoriu al cuceririi, ci dimpotrivă, el este unul revelatoriu, pe tărîmul căruia cum spunea şi L. Blaga, se realizează îmbogăţirea creatoare a însăşi semnificaţiei faptului [45]. Visul este deci la Eminescu unui eliberator, de refugiu ca împlinire, dovadă originala simbioză citată a realităţii lui cu cea obiectivă. în aceasta îşi află originea tulburătoarele imprevizibilităţi ale imaginei îa poetul gînditor.

Idila pentru Hyperion poate creşte la Cătălina şi din *dorinţa* şi încrederea ei într-o adevărată iubire, *ideal ce se materializează mai întîi într-un vis,* pentru ca mai apoi să-şi afle împlinirea adevărată în iubirea pentru Cătălin. Şi aceasta, poate şi pentru ceea ce spune poetul în *Melancolie.*

„Credinţa zugrăveşte icoartele-n biserici ...şi-n sufletu-mi pusese poveştile-î feerici"

Visul prelungeşte şi în alte creaţii existenţa trează a eroilor. Aşa se întîmplă în *Umbra mea,* unde îndrăgostiţii adorm împăcaţi „visînd ceea ce au", pentru că somnul lor „nu era decît o repetare magică a vieţii (lor) fără dorinţe". în *Călin (File din poveste)* zburătorul, întruchipare de asemenea a visurilor fetei,

45L. Blaga, ***Trilogia culturii,*** E.L.U., Buc., 1969, p. 279.

îşi marchează prezenţa obiectiv, material. El „rumpe / Pinza cea acoperită de un colb de pietre scumpe", „în braţe prinde fata", şi „inelul scump i-l scoate de pe degetul ce! mic", pentru ca a doua zi fata să se mire „cum de firele sunt rupte, / Şi-n oglindă ale ei buze vede vinete şi supte". De aceea am spus că episodul Hyperion poate reprezenta şi prelungirile în vis ale trăirilor erotice reale ale fetei. Faptul că în economia poemei el este preponderent, poate dovedi deplina încărcătură cu ideal a trăirilor fetei.

Avem în vedere şi realitatea că, de regulă, fericirea erotică eminesciană (şi în special elementele ilustrate de principiul feminin) nu este una prezentăr reală, ci deplasată fie în timpul amintirilor, cum am văzut, fie în cel al viitorului (aici ca vis). Prezenţa în *Luceafărul a* cuplului erotic, de regulă incomplet în poezia eminesciană, fiind fie interzis, pierdut, mort, aşteptat etc.

„Sub şirul lung de mindri tei
şedeau doi tineri singuri",

vrea să dovedească că prin această poemă concepţia estetică şi erotică se întregeşte, se împlineşte necesar cu celelalte.

S-a scris mult despre relaţia dintre *ideea de vis (somn) şi cea de moarte* în viziunea eminesciană. în parte relaţia se dovedeşte a fi adevărată. Somnul este şi pentru Eminescu, ca şi pentru Ghilgameşul sumero-babilonian, fratele mai mic al morţii. Cerîndu-i lui Uta-napiştim secretul vieţii fără moarte şi al tinereţii fără bătrîneţe, înţeleptul îl pune pe erou la proba somnului : să nu doarmă şapte zile şi şapte nopţi dar

„abia se aşezase Ghilgames pe vine că somnul
se şi lasă pe el ca o ceaţă" [46]

46***Epopeea lui Ghilgameş,*** E.L.U., 1966, p. 154.

La trezirea sa

„In camera unde dorm, moartea şi-a statornicit lăcaşul, şi oriunde aş pune piciorul, moartea mâ urmăreşte mereu"...

Tot la fel, mai mulţi eroi eminescieni sînt reprezentaţidormind : Cătălină, fata din *Călin,* sultanul Baiazid şi mulţi alţii. Această predilecţie, de a surprindeomul dormind este vizibilă şi în proza eminesciană. Dar nu aceasta este esenţial, ci faptul că somnu/em/nesc/an *este totdeauna unul al vieţii,* somn agitat în care se prelungesc, cum mai spuneam, trăirite treze :

„Tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie
...Sub pleoapele închisa globii ochilor se bat...

(Calin)

„Pe ochii mari, bătînd închişi
Pe faţa ei întoarsa"

(Luceafărul)

Această sugestie a *vieţii* iar nu a morţii prin starea de vis, esl:e fundamentală pentru gîndirea filozofică şi estetică eminesciană. în somn eroul oftează, se vaită, vorbeşte[47]. Cum ştim, Cătălina

„vorbind cu el in somn,
oftînd din greu suspină"[1].

De aceea chiar „cei muriţi" par că sînt vii în poezia eminesciană *(Strigoii, Viaţa* etc.), pentru că atributele vieţii sînt mai puternice decît cele ale morţii. Să nu uităm încă un amănunt : cai care visează înpoezia lui Eminescu *sînt îndrăgostiţii*.

„O, priviii-i cum visează Visul codrului de fagi I Amîndoica-ntr-o poveste
Ei işi suntaşa dedragi !

(Povestea codruîui)

şi că toată această nouă realitate apare, cum mai spuneam, transfigurată graţie *visului erotic,* erotismul însemnînd tocmai viaţa în momentul ei de sublimitate. De aceea forţa lui este aproape demonică, vi- zînd dezordinea unui Cosmos. Cele mai statornice elemente sînt dislocate din locul lor „menit din cer" : luna, luceafărul, soarele, Hyperion lunecă şi coboară în visul fetei de împărat, luna în cel al lui Baiazid şi aşa mai departe.

Şi încă o ipoteză : aştri ai nopţii, luceafărul, luna pot avea şi ei *visurile lor.* Spunem aceasta avînd în vedere numita putere creatoare a visului ia Eminescu şi strînsa convieţuire a relaţiei uman-cosmos. Atunci, putem crede că fata de împărat din luceafărul *poate fi visul lui Hyperion*, cu toate gîndurile, trăirile, idealurile lui. Inconsecvenţa, limitarea, mediocritatea fetei sînt, în această ordine a argumentelor, reprezentări ale unor trăiri refulate ce aparţin tocmai Luceafărului.

încadrat motivului mai larg *al iluziei,* sensurile date astfel *Luceafărului* pot fi şi cele ale unor aparenţe *înşelătoare*, mai puţin din perspectiva eroilor lirici care sînt total implicaţi evenimentului, cît mai ales din cea a contemplatorului. Chiar cea mai deschisă alegorie stă la Eminescu sub zodia lui a părea ;

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă Prin care trece albă regina nopţii moartă"...

spune poetul în *Melancolie* iar în *împărat şi proletar :*

„Chiar moartea cînd va stinge lampa vieţii finite,
Vi s-a părea un înger cu părul blond şi des".

De aceea visul eminescian *este totdeauna unul frumos,* deosebit de frumos. Luceafărul este pentru Cătălina „frumos cum numa-n vis" un înger sau un demon se*, arată.. Pînă şi demonul este foarte frumos în vis, acesta stînd deci total *sub zodia esteticului.* La fel în *Fiind băiet păduri cutreieram* unde poetul rememorează :

47Vezi E. Papu, ***Din clasicii noştri, ed. cit.,*** p. 103.

„Cum numa-n vis o dată-n viaţa ta Un înger *blond...*
se poate arăta".

şi himere

De aceea Cătălin, declarîndu-i fetei :

„Căci eşti iubirea mea dinţii şi visul meu din
urmă",

îi spune în fond *totul.* Deci nu superficialul Cătălin- Cupidon, ci autenticul îndrăgostit. (Dar cîtă experienţă a trebuit să consume acest paj pentru a ajunge acum la revelaţia trăirilor adevărate). Visul ferice al băiatului se întîlneşte în finalul poemei, parcă simbolic, cu visul ferice al fetei, desăvîrşind, cum spuneam, şi astfel, *fericirea erotică* atît de căutată în poezia eminesciană (şi nu numai în ea) : *„Vom visa un vis ferice*",

vis care, sîntem siguri de astă dată este unu! al realităţii, pentru că sensurile sînt totdeauna reversibile şi egale în semnificaţii la Eminescu.

GÎNDIREA

Nici filozoficul permanent prezent nu are valoare de primordialitate, ci de complementaritate, pentru că eroticul înseamnă la Eminescu şi o *valoare de cunoaştere,* ontologică în sens larg. Hyperion, de exemplu, cunoaşte umanul tocmai pe calea eroticului, dovedind astfel *că* soluţia propusă de Demiurg era insuficientă *în* şi *prin* sine. La fel Cătălina cunoaşte cosmicul tot prin erotic, un alt sens care apropie cele două personaje. Vom remarca în această ordine a ideilor că întreaga hipersensibilitate erotică se concentrează la poet în *fruntea* bărbatului, ca simţire inteligentă, ne-iraţională a dragostei :

„Pe frunte-mi mina n-o s-o luneci Ca să mă faci să-mi
ies din minţi"

(Te duci)

IMîngîierea frunţii devine cathartică :

„Netezeşti încet şi leneş fruntea mea cea liniştită"

(Noaptea)

sau

„Arald, nu vrei tu fruntea pe sinul meu s-o culci ?"

(Strigoii)

şi oşa mai departe, pentru că poetul răstoarnă raţionalitatea filozofică cartezian a lui „gîndesc, deci exist", pentru „simt gîndind, deci iubesc". Dar echilibrul unei astfel de simţiri soseşte după atîtea derute

„şi nu ştiu gindirea-mi in ce să o sting Să rid ca nebunii ? să blestem ? Să-i pling ?"

(Mortua est !)

Aşadar, deşi importantă, fantezia artistului se sprijină pe raţiune. „Numai drept vorbind, mama imaginilor, fantezia, mie-mi pare a fi o condiţiune esenţială a poeziei, – pe cînd reflecţiunea nu e decît scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede... La unii predomină una la alţii alta ; unirea amîndorura e perfecţiunea, purtătorul ei – geniul" [48]

Iată de ce, la vederea lui Făt Frumos, fata pădurii, din *Făt Frumos din lacrimă* îi spune :

„Bine-ai venit, Făt Frumos, zise cu ochii limpezi şi pe jumătate închişi – cît e de mult de cînd te-am visat. Pe cînd degetele mele torceau un fir, – gîn- durile mele torceau un vis, un vis frumos, în care eu mă iubeam cu tine..." Este aici o foarte frumoasă declaraţie de dragoste şi care dă întreaga dimensiune a *puterii orfice a gindului.* „Suprema verificare pentru oameni – deci, şi pentru naţiuni, spunea M. Eliade în *Fragmentarium,* este capacitatea de contemplare în suferinţă. în privinţa aceasta, asiaticii – în special indienii şi chinezii – ne sînt incontestabil superiori. Oamenii aceştia acordă o atare importanţă contemplaţiei, încît nici cea mai cumplită mizerie fizică sau morală nu-i striveşte, nu-i întoarce la animalitate". Crede în acelaşi timp filozoful că, prin unele elemente folclorice, sîntem printre puţinele neamuri europene care au exprimat contemplaţia în suferinţă prin filozofia mioritică. Dar, adăugăm noi, nu este nici o diferenţă esenţială dintre „seninătatea în faţa morţii" a ciobanului şi atitudinea din finalul poemului *Luceafărul* lui Hyperion.

Există mai întîi relaţia dintre moarte, mai exact spus dintre *murindul* condiţiei umane îmbătate de fericire de-o clipa a unei existenţe, ea însăşi efemera

„Ce-ţi pasă fie chip de lut..."

şi *staza contemplativă a* propriei suferinţe

„Ci eu in lumea mea mă simt Nemuritor şi rece".

48M. Eminescu, ***Despre cultură şi artă, ed. cit.,*** p. 243.

şi, în sfîrşit *contemplaţia mirării* redescoperirii marelui mister' al iubirii umane după care el tînjise, poate chiar cu conştiinţa tragicului, pînă atunci.

Dar, prin această autentică disponibilitate la suferinţă, Luceafărul nu mai este geniul intelectual, filozoful schopenhaurean etc., ci ştiutul, familiarul, autohtonul cioban al *Mioriţei.*

Şi starea erotică a Cătălinei este, evident, una de suferinţă. O mărturiseşte cu candoare singură : ***„Mă dor de crudul tău amor A pieptului meu coarde,***

şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde"

ori

„şi tainic genele le plec
Căci mi le imple plinsul"...

sau

...„De-aceea zilele imi sunt
Pustii ca nişte stepe" etc.

„Dacă s-ar bănui măcar ce profunde, ce «contemplative» sînt tainele acestea — a morţii, a dragostei — în comunităţile rurale româneşti", exclama tot Mircea Eliade ; dar la fel de contemplative sînt aceste taine şi în poezia eminesciană. Esenţa însăşi a lirismului autentic se află în aceasta. Şi dacă, valorizat, lirismul înseamnă profunzimi, iscodiri, aspiraţii de înţelegere a esenţei condiţiei umane etc., atunci cu siguranţă că staza contemplativă a Cătălinei este una dintre acestea.

„Cum ea pe coate-şi răzima
Visind ale ei timple,
De dorul lui şi inima
şi sufletu-i se imple"...

Dar contemplative sînt şi celelalte ipostazieri ale eroinei. La propunerile lui Cătălin, fata-i mărturiseşte nostalgic :

„Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătăţii mării..."

Nici experienţa Cătălin nu-i aduce fericirea cu adevărat, fericire în care, cu mediocritatea sa, băiatuî credea :

„Căci amîndoi vom fi cuminţi

Situarea fetei într-un contemplativ continuu sugerează şi astfel adevărata dimensiune a trăirilor ei. Nimic vulgar, nimic meschin, mărunt, ci doar continuă introvertire dublată de constante aspiraţii. Din acest punct de vedere, atitudinea Cătălinei este esenţial identic contemplativă, ca şi a lui Hyperion. Dacă „capacitatea de contemplare în suferinţă" este o supremă „verificarea pentru oameni – deci şi pentru naţiuni", atunci *Luceafărul* eminescian reprezintă şi astfel expresia sublimată a disponibilităţilor filozofice româneşti.

Fiorul gîndirii îl trăiesc însă aproape toate personajele *Luceafărului.* Hyperion vine „trist şi gînditor". Gîndirea adevărată este în aparenţă discontinuă şi lapidară, de aceea poate fi percepută ca ambiguă ori inexpresivă. Cea mai derutantă semnificaţie este cea aproape de inexpresivitate, unde contează nuanţa cea mai subtilă, seninătatea chiar.

A îndrăzni să ghiceşti gîndurile cuiva este, de a- ceea, una dintre cele mai hazardante întreprinderi. Nu întîmplător secolul nostru face din dedublare ori disimulare un adevărat mit şi poate tot de aceea Eminescu nu poate cuprinde gîndurile „eroilor" săi lirici în totalitate, ci doar în frînturi. Excepţie face în *Luceafărul* doar Cătălin, singurul care se autodezvă- luie, dovedindu-şi o anumită insuficienţă de comportare. Dar Cătălin trădează dincolo de sinceritate şi o anume naivitate ingenuă, naturală, în comparaţie cu ceilalţi, mai filozofi. Ea nu deranjează pentru că este în concordanţă cu pornirile vîrstei şi pozitivă în intenţie :

„Dar ce frumoasa se făcu
şi mindră, arz-o focul ;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ţi încerci norocul"

Dar tot insuficienţa şi-o dezvăluie şi Hyperion cînd spune :

„Au nu-nţelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
şi tu eşti muritoare ?"

Contrariază aici *mirarea* Luceafărului. Conform celor vechi, mirarea a constituit „graţia zeilor", dar nu ca neştiinţă, ci mirarea atotştiutorului care se arată surprins dintr-o anume pedanterie şi cu un anume farmec al inocenţei disimulate pentru a ocroti mai mult interlocutorul. Dar interogaţia lui este adevărată, pentru că în ace! moment el nu ştia ce ar îi putut să ştie Cătălin. El trădează apoi o anumită neştiinţă, de vreme ce, ca nemuritor, va avea nevoie de o lecţie de iniţiere într-ale cunoaşterii. Justificabilă este în schimb mirarea Cătălinei, aceasta pentru ea însemnînd într-adevăr cunoaştere. Mirarea era şi „uimirea-n a lor faţă" pe care Luceafărul o vedea de sus.lniţiindu-se

„Ea-l oscuita pe copilaş
Uimita şi distrasa».."

la fel de graţios contrariata este şi fata da împărat din *Călin (File din poveste)* ce „a doua zi se mira, cum de firele sînt rupte".

Gîndirea umană, aşadar, concureazâ gîndirea dJ- *vină* piatonicianâ, corelată de principiul arhitectului divin. Atunci cînd poetul creează în vis lumi ca în *Povestea magului călător în*

stele, Memento mori, *Epigonii* şi altele, capătă consubstanţialitatea gîndirii demiurgice. Solomon, poetul rege, face să-i răsune lira-i, ca şi lui David „o psalmodică gîndire" ca

„Moaic-n sunetele sfinte degete/e-i de profet

Cîntecul iubirii „lasă gîndul lui să cadă" într-adevăr, dar să nu uităm că face aceasta „ieşind din templul sacru". *Creativitatea gînditoare* este încă susţinută, stimulată de acest context-cadru, de care în timp se va debarasa. Tot de aceea „prin dumbrăvi", „cugeta Semiramide", ca şi cum Babilonul ar fi fost parcă creaţia gîndirii ei. Iar mai încolo

„Acel rege-o lume-n mîna-i – schimbătoarea iui gîndire La o lume dă viaţă, la un secol fericire..."

Roma însăşi este o creaţie a gîndirii umane

„Gînduri mari ca sori - caos e puternica 'i gîndire",

pentru că

„...Din codrii vechi de brad
Flămînzii ochi rotindu-i, eu mistulam pămîntuf,
„Eu răzvrăteam imperii, popoarele cu gîndul"

(Strigoii) etc.

Dar create de gîndire, civilizaţiile pier tocmai înstră- inîndu-se de ea, nouă rămînînd-ne doar *gîndirea creatoare a trecutului*, spune poetul.

ccca ce a făcut fundamental şi a inaugurat estetic romantismul.

„Despărţiţi de-a vieţii valuri, între ei şi între dînsa Veacuri sunt de cugetare, o istorie – un popor"

(înger şi Demon).

De aceea însuşi Hyperion, am mai afirmat-o, poate fi interpretat ca plămădire a gîndirii creatoare a fetei. In *Strigoii* ori *Povestea magului*, chipul visat, îngerul de pază, este făptura aevea a *dedublării* gîndului la chemarea inimii. Zbaterea dintre cugetarea rece şi simţirea caldă, pătimaşă, creează ori descompune, trimiţînd către elementele originare.

„Tu cugeti. Cugetarea cu raze reci pătrunde,
Loveşte chipul dulce creat de fantasie Şi acest chip devine
palid ca o stafie Şi-ndată ce-l priveşti tu el stă să se
confunde Cu locul de-unde vine, cu norii ori cu unde".

„Lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii"

Iar mai departe :

„Dar eu... eu suni astfel... Mie-mi place visarea.
Fie ea chiar un basm, numai fie frumos,
înger c-ochi mari albaştri, cu chipul luminos"

(Povestea magului...).

Să reamintim că aceeaşi sinusoidală a zbaterii între sentimentul care creează şi luciditatea care destramă este prezentă şi în *Luceafărul* şi tot din perspectiva, am spune, a gîndirii creatoare a Cătălinei : Hyperion este la început stea, apoi creat de iubirea fetei ia chipul angelic. Prin respingerea raţiunii redevine stea, pentru ca dorul să-i refacă în chip demonic. în final rămîne stea, respins de aceeaşi „raţiune contrariată"

„Deşi vorbeşti pe înţeles
Lu nu te pot pricepe"

Poate c-ar fi aici locul unei explicaţii : de ce totuşi nu se poate face înţeles Hyperion şi din perspectiva propusă în acest paragraf. în viziunea eminesciană primordialitatea aparţine *existenţei* fiinţei, o- biectului etc., care se lasă gîndit. Gîndirea neexprimată apare în M*ureşan* drept „gîndul făr' de fiinţă". Expresia imediată a gîndului este *limbajul.* Din acest punct de vedere, Hyperion nu se poate face total înţeles, deşi este reprezentantul evident al gîndirii divine, pentru *că* el se situează ambiguu între un prim limbaj şi un altul derivat, al cuvîntului. Cei doi eroi, Cătălina şi Hyperion, se află şi astfel în stadii de evoluţii diferite, cu repertorii verbale (nu în sens informaţional, ci filozofic, conceptual) diferite. Cel „înstrăinat" devine Hyperion, de unde şi incongruita- tea lui verbală, pentru că interpretul (poetul) se situează totuşi pe o poziţie mai apropiată de fată decît de Luceafăr, deşi intenţiile lui mărturisite au fost altele. Dar această chestiune, din punctul de vedere strict al limbajului, o vom dezvolta mai jos.

Prezenţa gîndirii este şi de altă natură : ea temperează, cum bine se ştie, afectele. încă Spinoza scria *„Despre sclavia omului sau despre puterea a- fectelor".* Ştiind că pe această cale fericirea nu poate fi atinsă, el recomanda acea necruţătoare supremaţie a raţiunii. Numai cînd omul va fi liber de tirania afectelor, cînd în viaţa sa sufletească va domni raţiunea lucidă, va putea cunoaşte adevărata fericire, în aceasta stă secretul muzicii lui Bach, de exemplu, de care aş apropia, în această ordine a ideilor, poezia lui Eminescu.

Raţiunea fiind suverană şi atotputernică, nu neagă orgolios

sentimentele dezlănţuite, ci doar le domină, de aici şi permanenţa la poet a trăirii fericirii ca *durere învinsă*. De aceea în finalul *Luceafărului* şi Hyperion este, în fond, fericit. La început el acţionează sub impulsul haotic a! unor trăiri afective necontrolate, de vreme ce, după fiecare rugăminte se *şi gră*

bea să-i dea curs, aruneîndu-se fulgerător în mare ori făcînd cerul să se rotească în locul unde piere. Caracterul precipitat al gesturilor sale este evident.

I iind întreprinse neelaborat, nestăpînite de gîndire, creaţiile încercate de el rămîn ambele inconsistente şi astfel. Raţiunea căpătată în final este, de asemenea, una prea uscată, pentru că a distrus trăirea, el neavînd capacitatea nuanţelor nici acum, de unde sfîrşitul *firesc* al poemei, dizolvat ca într-o comedie, de orice dramatic.

Cîteva metafore vin să susţină artistic autocuprin- derea gîndirii creatoare eminesciene : *fruntea,* despre care a mai fost vorba :

„Ai pune pe-a mea frunte in visuri de mărire „Un diadem de foc..."

(Amorul unei marmure) ;

la fel *corabia, marea* ; dar toate, ca peste tot la Eminescu, metafore polivalente.

Limita înseamnă determinare şi ordine dintr-u- nceput. Infinitul, posibilitatea manifestării creativităţii ca o nouă ordine şi determinare, justifică şi frecvenţa prezenţei *mării* la poet. Scrutînd marea, omul devine reflexiv şi gîndul simbol :

„Precum corăbii negre se leagănă in vint Cu
pinzele atirnate departe de pămînt,
Cum între cer şi mare trec păsările stol,
Trec gîndurile mele a sufletului gol".

(Apari să dai lumină)

De aceea şi cînd Cătălina, privind în zare, vede cum pe mare (Luceafărul) „corăbii negre duce", imaginea nu este reprezentativă, iconografică, ci una ce cuprinde în ea nebulos, inconştient poate, ipostaza meditativ-melancolică a Cătălinei, inclusiv intuiţia ei asupra unei anumite formulări a destinului uman, ceea ce-i dă o structură în rezonanţă cu cele mai tulburătoare întrebări pe care şi le pune poetul în întreaga-i operă salvînd-oi pe fată şi aşa, încă o dată, de blamul superficialităţii.

ORFISMUL CUVíNTULUI

Se spune că în toate vechile cosmogonii, ***dorinţa*** constituie prima etapă în creaţia universului. E. To- doran citează în acest sens cosmogoniile indiene în care Dorinţa pluteşte în Oceanul primordial, provo- cînd creaţia tuturor lucrurilor, aşa cum pluteşte în apele primordiale ce scaldă ţărmurile insulei lui Euthanasius, leronim şi Cezara. Dorinţa astfel formulată nu este una a instinctului gol, ci este plină; de transfigurări filozofice şi estetice ce-şi subordonează ideea de ordine şi creaţie.

Ipostazierea particulară a dorinţei în poezia eminesciană este *dorul.* Dorul la Eminescu, aşa cum am mai văzut, nu este atît al trecutului, al nostosului, cît şi al împlinirilor, aspiraţiilor. Dorul ca nostalgie a obîr- şiilor, dragostei filialei, aspiraţiilor devotamentului soţiei etc., erau motivaţiile puternice ce susţineau cu toată] forţa reîntoarcerea lui Ulysse în Itaca, depăşirea tuturor încercărilor teribile, care, pe planul cunoaşterii umane, însemnau trăiri fundamentale : *Adevăr,* deci ***înţelepciune, lubire*** etc. Dorul eminescian, însă, ***este nemărginit*** în ambele direcţii, de aceea are şi o putere evocatoare extraordinară, elegiacul fiind doar una din tentele lirismului său. Să nu uităm (cum spuneam) că întreaga substanţă a *Luceafărului* se sprijină şi pe dorinţele de această natură ale fetei de împărat.

Interpretînd faptele din perspectiva celor „trei trepte ale creaţiei" propuse de C. Noica, le putem verifica şi la Eminescu în totalitate. Mai întîi a fost *ispita* erotică aici, apoi *iscodirea* lucrului, căutarea lui cu de--amănuntul, cînd fata îl vede pe Luceafăr, repetat, de la fereastra palatului, in sfîrşit vine *iscu-* sirea, gestul activ care se informează, cercetează, dcscrie. Lucrul făcut este *iscusinţa* omului creator, ceea ce este însuşi Hyperion pentru Cătălina.

Virtuţile orfice ale dorinţelor ei sînt clar exprimate de însuşi Demiurgos cînd spune :

„Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare Să se ia
munţii cu păduri şi insulele-
n mare ?"

Zoe Dumitrescu-Buşulenga [49] interpretează astfel aceste versuri. Demiurgul afirmă că îi poate da lui Hyperion înţelepciune, putere orfică, creatoare sau putere de stăpînire a pămîntului (puterea temporală), dar nu şi murirea. Credem însă că textul acesta poate fi citit şi altfel, pentru că aceste cuvinte nu se referă la Hyperion, ci la Cătălina. Expresia este una eminamente de definire a orfismului, „cîntării" umane, recunoscută de creatorul însuşi. Nu taina cînte- cului sirenelor a constituit una dintre cele mai teribile încercări prin care a trebuit să treacă şi cu care să se confrunte Ulise ? Fragmentul citat spune, aşadar, că Demiurgul nu vrea (sau nu poate) „să dea glas", adică urmare, cuvintelor de vrajă orfică ale fetei, cărora lipsindu-le frîna raţiunii, ar produce dezordine în universul pămîntesc, aşa cum este pe cale a se în- tîmpla unul cosmic, de ar fi să se ia după rugămintea Luceafărului.

Opusul dorinţei ca ideal nu este în poezia eminesciană nerealizarea dorinţei, ***ci uitarea acesteia.*** Poetul nu poate imagina realitatea umană fără dorinţi. Ea este un principiu universal al existenţei :

„Deodată trece-o cugetare,
Un văl pe ochii tăi fierbinţi :

---

49 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. ***cit.,*** p. 104.

E-ntunecata renunţare,
E umbra dulcilor dorinţi"

(Atît de fragedă...)

Aşadar, nu refuzul, ci renunţarea doar nostalgică (nostos-ul ca 'revenire') a dorinţei („e umbra...").

Tot aşa *dorinţei* ca *iubire nu i se opune ura,* universul trăirilor umane eminesciene fiind unul dintre cele mai blînde ce se pot închipui. Pentru a-l iubi pe el, Cătălin nu-i cere fetei să-i urască pe Luceafăr, ci doar să-i uite, să-i piardă dorul :

„Vom fi voioşi şi teferi,
Vei pierde ***dorul de părinţi***
şi visul de luceferi".

Răspunzînd insistenţelor acestuia, fata nu poate totuşi uita prima ei dragoste

„şi-ncetişor
Dorinţeie-i încrede"...

Şi atunci, iubirea nu este niciodată o împlinire totală a momentului, ci rămîne totdeauna nostalgică, deschisă către un trecut, dar şi către un viitor. Dorinţa naşte („încrede", altfel spus) doar iubire, iar *„dorul de moarte"* nu reprezintă ceea ce spune la prima impresie expresia, ci iubire puternică, pătimaşă

„–O, ***de luceafărul din cer***
M-a ***prins un dor de moarte".***

încă o dată, în poezia eminesciană Iubire – Moarte.

Formele structurării dorinţei sînt numeroase în poezia lui Eminescu, ceea ce vrea să spună şi astfel, foarte modern, că poezia nu este echivalentă cu verbul, cu cuvîntul în sine, ci cu sugestia acestuia, cu ***cîntecul.*** Aceasta nu mai are valoarea primordială de Logos, ci se întîlneşte cu sensurile pitagoreice ale numărului şi gîndului. Ca şi în *Epigonii,* limbajul natural al epocilor mitice (aşa o vede poetul chiar pe cea nu prea îndepărtată a patruzecîoptiştilor) este poezia ***cîntare.*** Văcărescu „cîntă dulce", Bolin- tineanu începe „cîntecul său", Alecsandri „din *frunze* îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice / Ce cu basmul povesteşte" şi aşa mai departe.

înaintea oricăror alte disocieri, să observăm şi că. de cele

mai multe ori, poetul îşi exprimă o anumită neîncredere în valoarea denotativă sau referenţială a limbajului. „...Tablourile ce mi le închipuiesc le văd în culori cu faţă cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălţimei acelor figuri quasi-vii ce mă-neîntă în reveriile mele" [50].

Există aici o foare modernă şi adevărată înţelegere la poet a esenţei, specificului limbajului poetic, conform căruia literatura nu poate fi o „artă a cu- vîntului", aşa cum de regulă se consideră. (Aceasta este oratoria).Artistul nu procedează în sensul unei continue perfecţionări a cuvîntului, pentru că, din acest punct de vedere nu s-au făcut prea mari revoluţii, privind lucrurile istoric. Fără nici un paradox, limbajul poetic (în sens larg) descalifică tocmai poezia ca... limbaj. S-a spus pe bună dreptate că esenţa literalităţii este non-lingvistică, exact ceea ce intuieşte cu un secol în urmă şi Eminescu.

Cuvîntul poetic, principial vorbind, nu comunică nimic ; el se comunică pe sine. Aceasta nu înseamnă că scriitorul anulează una din funcţiile fundamentale ale limbajului, cea referenţială, adică cea care se referă la contextul mesajului, la ceea ce se transmite prin el. Vorbim de „limbaj" în sens saussurian, ca fenomen total. Această funcţie e doar *amînată* în receptare datorită efectului transformator ai metaforei. Se consideră pe drept azi că poezia *tulbură* funcţiile obişnuite de comunicare ale cuvîntului, îndepăr- tîndu-l de sensurile lui etice şi estetice obişnuite. Procesul este deosebit de complex şi finalizează, cum spuneam, printr-o reconsiderare a cuvîntului prin

50 M. ***Eminescu, Articole si traduceri,*** I, Ed. Univers, 1974, p. 323.

metaforă. Aceasta stabileşte legături între două sau mai multe lucruri care se exclud, reconstituind astfel unitatea primordială a realităţii prin cuvînt. *Dereglarea tuturor sensurilor* este în poezie un alt mod de a le organiza, de a le transforma creator. M*eta-fere,* cuvintele greceşti de etimologie a metaforei, „a transporta, a deplasa", spun tocmai aceasta. Nici poezia lui M. Eminescu, ca a oricărui mare creator, nu se serveşte de figuri artistice, *ci le serveşte,* pentru că încărcătura figurată a cuvîntului-cîntec este permanentă în limba.

Poezia este deci o învingere a cuvîntului şi nu o exaltare a lui, ceea ce o salvează modern de un anume retorism al epocii. Revenirea limbajului la logică ar însemna şi pentru Eminescu *depoetizarea universului,* cînd poezia, cuvîntul, devin doar vorbe goale, minez un/ sau *fraze,* după cum numărul pitagoreic devi- vine *cifră.*

Iată de ce, nici îndrăgostitul eminescian nu are prea mare încredere în vorbe, din mai multe motive, toate întemeiate, plauzibile. în genere, cuvîntul la Eminescu este demonetizat de o întreagă uzanţă socialmente demagogică, ipocrită :

„S-a-nţeles de mai-nainte
C-o ironica grimasă so *te laude-n cuvinte*" sau
„Patrioţii ! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte,
Unde spumegă desfrîul în mişcări şi în cuvinte" sau
„N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suiiţi
...Panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii
...Au de patrie, virtute, nu vorbeşte liberalul
...Toţi pe buze au virtute iar în ei monedă calpă" *etc., etc.*

(Scrisoarea III)

Inadvertenţa dintre vorbă şi atitudine este frecventă şi în dialogul dintre îndrăgostiţi, ceea ce complică enorm conotaţiile mesajului :

«fugi încolo», risul zice : «vino-ncoace /»"
(Scrisoarea V).

Neîncrederea în cuvîntul femeii este uneori şi marca unui misoginism afirmat : fie ca un fel de blam al eternului feminin pe ideea „poale lungi şi minte scurtă" :

„Să-i/ *spun minciuni ca să petreacă mintea ta uşoară"*

(Cezara),

fie datorită nesincerităţii femeii în dragoste :

„lartă, dac-o femeie îţi spune că te iubeşte'

(ibidem).

Şi aşa, cum bine ştim, exemplele pot încă mult continua. De aici şi disperarea poetului :

„Ah I afuncea *ţi se para Că pe*
cap îţi cade cerul :
Unde voi găsi cuvîntul Ce
exprimă adevărul ?"

(Criticilor mei)'

„Vorba zice : Perpetuat, cuvîntul a trădat realitatea denotativă. Din acest punct de vedere, inclusiv cuvintele Cătălinei nu fac altceva. După declaraţia făcută lui Hype- *rion, ea fuge în lume cu vicleanul paj de casă. In acest moment, Luceafărul este păcălit de perfidia cu- vîntului în care crezuse pînă atunci. Şi în acest sens *i* Demiurgul îi şi cere revenirea la primordialitatea sa neviciată, fundamentală, cînd semn şi semnificaţie erau tot una :

„Cere-mi cuvîntul meu de-ntîi
Să-ţi dau înţelepciune ?"

Acelaşi „cuvînt de-ntîi" este la Eminescu şi cel a! copilăriei, repetarea infinită, prin fiecare om, a Face- = rii. Această apropiere între timpul mitic şi cel uman este de cutremurătoare delicateţe şi profunzime filozofică :

„Căci nu mâ-ncîntâ azi cum mă mişcară Poveşti
şi doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
„Abia-nţelese, pline de-nfelesuri"

(Trecut-au anii)

Desigur, doar într-o sfera a circulaţiei lui c-uvîntul este demonetizat, pentru câ altfel, puterea sa de seducţie şi expresie este totala, cum bine se ştie :

„Ea / foafâ lumea era cuprinsa în acesf *cuvmt".*

(Sârmanul Dionis)

Dezacordul semn - semnificaţie era fie o concluzie existenţiala :

„Din lumea de mizerii şi fârâ de-nţeies Cu ochii cei de gheaţă ai morţii m-am ales"

(Apari sâ dai lumina)

ori

„In zădar caut-al vieţii înţeles nedezlegat"

(Egipetul)

sau

„Dar cine să înţeleagă glasul izvorului într-un pustiu[m] etc.

(Fât-Frumos din lacrima)

fie a trăirii erotice şi, în consecinţă, marcata de subiectivismul afectivităţii :

„La geamul tău ce strălucea Privii atît de des ;
O lume toata-nţelegea —
Tu nu m-ai înţeles"

(Pe ltngâ plopii fără soţ...)

Nedorind de la iubita vorbe, ci mai ales gesturi „pline de-nţelesuri", aceasta nu înseamnâ câ îndrăgostitul respinge sau evita declaraţia ; dimpotrivă :

„Ore întregi spune-ţi-voi cît îmi eşti dragâ[M].

(Sara pe deai)

Atunci cînd nu poate face aceasta, poetul suferă cumplit, strigîndu-şi durerea :

„Eu singur n-am *cui spune cumplita mea durere,*
Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor Căci mie mi-a
dat soarta amară mîngîiere O piatră să ador"

(Amorul unei marmure).

Dar această nevoie de cuvînt a îndrăgostitului este mai mult o complinire prin vorbe a aceleeaşi fapte, de aceea, speriat de propria-i afirmaţie, ori poate chiar de citata incompatibilitate dintre vorbă şi

faptă a femeii, adaugă :

„N-aş vorbi un cuvînt... dacă m-ai iubi"

(Sârmanul Dionis).

Chiar şi într-o astfel de exprimare *a spune" nu presupune neaparat *'o vorbi',* ci mai degrabă 'a *dovedi*, a arăta', ceea ce se poate face şi dincolo de vorbe. Oricum, nevoia de certitudine a cuvîntului este aproape strigată : „Spune-mi numai că mă iubeşti - spune ! dar nu cu două înţelesuri". De aceea mai puternică decît *înţelegerea* este la Eminescu *neînţelegerea* favorizată auditiv de murmur, *şoapta, tăcere*, toate subordonate însă omniprezenţei ta/n/cu/u/ aflat ambiguu la graniţa dintre înfe/es şi *neînţeles*, dintre *ştiut* şi *neştiut*, dintre expr/mat şi *neexprimat* *„Dacă vorba-i e plăcută, şi tăcerea încă place*",

(Scrisoarea V)

spune poetul, sau :

„Dac-al ei glas e armonie,
E şi-n tăcere-i 'nu ştiu ce[1].

(De-or trece anii...)

Să nu uităm că marile pasiuni nu s-au declamat niciodată, ci s-au consumat discret, în tăcere chiar, dar autentic, adevărat, ca în scena homerică a despărţirii lui Hector de Andromaca, una dintre cele mai teribile expresii ale iubirii ca tăcere.

„Limba-n gură ţi se moaie Pe
cînd dragostea vorbeşte'

(Strigaturi),

spune şi Eminescu, făcînd din tăcere condiţia iubirii. Dar există 'tăcere[1] şi... 'tăcere".

„De ce taci, cînd fermecată Inima-
mi spre tine-ntorn ?"

(Peste vîrfuri)

Simbolul tăcerii înţelepte este Sfinxul :

„Eliad zidea din visuri şi din basme seculare Delta Biblicelor
sînte, profeţiilor amare,
Adevăr scăldat în minte, sfinx pătrunsă de-nţetes[H].

(Epigonii)

Aşadar, tăcerea este oricum mai puţin trădătoare decît vorba, de aceea ea este cerută în momentele solemne, grave ale existenţei umane. Totul tăcînd, durerea fiind mută, cum spune poetul, de aici dorinţa :

„Să mă duceţi tăcînd ia
marginea mârij".

(Mai am un singur dor)

Tăcerea nu este *non-cuvlnt* la Eminescu. Poetul ştie să o asculte poate mai pertinent decît cuvîntul :

„Si dacă glasul adorat N-o spune
un cuvînt,
Tot înţeleg că m-ai chemat
Dincolo de mormînt"

(Din noaptea...)

sau *„Şi lăsîndu-te la pieptu-mi,*
Nu ştiam ce-i pe pămînt,
Ne spuneam atît de multe Făr-a
zice un cuvînt"

(Pe aceeaşi ulicioară...)'

Tot aşa, cum spuneam, numai aparent *tainicul* în,- seamnă ne/nfe/esuf :

„In taina farmecelor sale
E-un 'nu ştiu ce' şi-un 'nu ştiu cum'",

(De-or trece anii...)

Taina o aştepta cu emoţie şi bucurie, sub- jugîndu-l total, tainicul înseamnînd 'dor', 'iubire*. „Copila cuprinsa de dor şi de taina", spune un frumos vers din *înger de pază.* Iar altundeva : : „O ceas al tainei, asfinţit de sară !" *(Trecut-au anii),* latră de ce a z/ce, a g/âsuf, a spune şi celelalte, nu sînt totdeauna la Eminescu sinonime, uneori nici Verb/ *dicendi*[1]. Cel mai aproape de a vorbi este a spune :

„Şi mi-i spune-atunci poveşti şi
minciuni cu-a ta gurifă"

(Floare albastra).

A *zice* ca şi în vorbirea populara, înseamnă şi a *cînia :*

„S-acel rege-a! poeziei vecinic t/năr şi ferice,
Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice..."

Deşi în mod concret murmurul (a *murmura)* este al apei, izvoarelor, florilor, albinelor etc. :

„De murmur duios de ape
Ea trezită.atunci tresare"

(Fât-Frumos din tei)

esenţial el este tot al trăirilor erotice umane :

„Atîta murmur de izvor,
Atît senin de stele,
Şi un atît de trist amor Am
îngropat în ele"

(S-a dus amorul...)

A *glăsui, glăsuirea,* este de asemenea a elementelor naturii datorate orfismului originar al acesteia :

„De treci codri de aramă, de departe vezi albind Ş-auzi mindra glăsuire a pădurii de argint"

(Călin - file din poveste)

ori

„...Un bondar rotund in pintec
Somnoros pe nas ca popii glâsuieşte-ncet un cintec".

Şi astfel *glăsuirea* devine încet-încet *vers,* cîntec *:*

„In vuietul de vinturi auzit-am a lui mers şi-n glas purtat de
cintec simţii duiosu-i viers".

(Rugăciunea unui dac)

Giăsuind, toată natura eminesciană devine o sublimă simfonie poetică, cîntecul ei rezonînd cu cel al sferelor pitagoreice într-un măreţ spectacol cosmic ale cărui principii însufleţitoare sînt Frumosul şi Iubirea : ***„inginat de glas de ape..."***

sau

„Vin' cu mine, rătăceşte Pe cărări cu
cotituri,
Unde noaptea se trezeşte Glasul
vechilor păduri"

(Lasâ-ţi lumea...)

Şi aşa mai departe. Frecvenţa sensurilor abstracte, personificate ale verbului a *glăsui* este impresionantă în poezia eminesciană. Auzim peste tot glasul gîndurilor, al amintirilor ; pînă şi moartea glăsuieşte, iar nu vorbeşte, spune etc., la Eminescu.

Şoptirea, a şopti, este de asemenea eminamente a atitudinii erotice. Abia cînd vorba devine şoaptă, ea comunică cu adevărat îndrăgostiţilor :

„Ea şopteşte vorbe arse ds al buzelor ei foc"

(Călin...)

sau :

„Şi peste arbori răsfiraţi Răsare blinda
lună,
Ce ne găsea ***îmbrăţişaţi,***
şoptindu-ne-mpreună"

(Cînd amintirile...)

Şoptirea înseamnă de aceea deplina umanizare a vieţii, puterea ei fiind la fel cu a cîntecului orfic :

„Era ea... El simţi aerul indulcindu-se sub şoptirile ei..."

(Sărmanul Dionis)

La fel *îngînarea, a îngina :*

„Eu te văd răpit de farmec Cum ingini cu glas
domol,
In a apei strălucire intinzind piciorul gol"

(O, rămîi...)

De la vorba îngînată ia cîntec trecerea este firească : *„Vom visa un vis ierice,*
Ingina-ne-vom c-un cint Singuratice izvoare.
Blinda batere de vint"

(Dorinţa)

sau

„inginat de glas de ape Cint-un corn cu-
nduioşare "

(Povestea teiului).

Existînd aşadar o permanentă neînţelegere a mesajului, ea este reciprocă la îndrăgostiţii eminescieni, deşi, aparent, neînţeles este doar bărbatul :

„Azi văd din a ta vorbă că nu mă înţelegi".

(Nu mă înţeîegi)

Lucrurile vor fi mai clare dacă vom reveni şi de astă dată, ca peste tot pe parcursul acestei lucrări, la poema *Luceafărul.* Cătălina recunoaşte aceasta cu sinceritate. Mai întîi îi spune lui Hyperion că e „străin ia vorbă", apoi că :

„Deşi *vorbeşti pe înţeles*
Eu nu te pot pricepe".

Interesant că în superioritatea sa, Hyperion simte imediat aceasta şi-i reproşează cu ştiuta-i tristeţe nostalgică eminesciană :

„Au nu-nţelegi tu oare.
Cum că eu sunt nemuritor,
şi tu eşti muritoare ?"

Prin natura sa excepţională deci, repertoriul de semne al Luceafărului nu este total inclus celui al fetei. O astfel de incompetenţă şi neperformanţă lingvistică nu sînt total motivate doar prin natura lor diferită (terestru - extraterestru), ci şi filozofic (cum vor să sugereze cuvintele Luceafărului), apoi sensibil, erotic, afectiv, pentru că altfel, am văzut, îndrăgostiţii se înţeleg mai ales prin *necuvinte,* decît prin cuvinte. Spunîndu-i că e străin nu numai la vorbă ci şi *la port,* fata numeşte prin aceasta *nu vestmintul, ci* comportarea, portul, purtarea – în sensul exprimării populare. Astfel înţelegînd lucrurile, poate că singur Luceafărul este capabil de o pricepere mai cuprinzătoare, pentru că el se străduieşte să îndeplinească dorinţele fetei, deşi acestea sînt formulate totdeauna stereotip, nenuanţat, neexplicit, ci doar :

„Cobori..." şi celelalte.

Nemulţumirile fetei la răspunsurile lui dovedesc că nici ea nu vorbea 'pe înţeles' pentru Hyperion, din punctul de vedere al acestuia din urmă. Cea care tulbură comunicarea între indivizii poeziei eminesciene este iubirea *in prezenţia* ori *absenţia.* Aşa se face că, în ciuda superiorităţii sale, odată atins de iubire, Hyperion nu mai poate înţelege nici el total, inclusiv mesajul unui similar, cel al Demiurgului şi are nevoie de *exemplum,* cum vom vedea. Cert este că iubirea nu suportă prea multe vorbe la Eminescu. Iată de ce :

„Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor faţă ;

Abia un braţ pe g/f ***i-a pus***
şi ea l-a prins in braţe"...

Referitor la natura mesajelor din *Luceafărul,* frecvent s-a acuzat, de exemplu, *stereotipia* vorbelor fetei, văzîndu-se în aceasta expresia mărginirii ei spirituale. Reamintind că nu atît discursul verbal contează pentru eroticul eminescian, deja am dat un răspuns, dar nu este şi singurul ce se poate formula. Nu mai puţin stereotipe sînt şi vorbele Luceafărului. G. Călinescu explica aceasta prin lipsa spiritului empiric la personaj, lipsă generatoare de tipare verbale. Motivaţia este în strînsă legătură cu originea nepă- mînteană a acestuia. Este posibil atunci, aşa cum de regulă se întîmplă într-o conversaţie, ca acel ce „conduce hora", cum spunea Montaigne, să dea şi tonul fundamental al acesteia şi atunci la stereotipia for- mulistică a lui Hyperion, fata îi răspunde normal, asemănător. Să mai observăm că vorbirea fetei este una somnambulă :

„Iar ea vorbind cu el in somn,
Oltînd din greu suspină".

Fiind *suspin,* vorba ei are toate atributele ştiute ale acestuia, inclusiv ambiguitatea, taina, deschiderea etc. neîmpiedicate, dimpotrivă, favorizate de stereotipie. Că lucrurile stau aşa, dovadă sînt răspunsurile Luceafărului. Chestiunea este de aceea următoarea. Strict informaţional, mesajul fetei este cît se poate de clar ; el este suspinul unei dorinţi erotice formulate simplu, logic şi aşa mai departe. Dezacordul intervine între *înţelegere* şi *comunicare,* dar nu la fată, ci la Luceafăr. Fata cere, dar ce! care trebuia să ştie cum să răspundă trebuia să fie el. Acest dezacord este cauzat nu de lipsa spiritului empiric, ci de lipsa eroticului, ca element fundamental umanizant.

Şi încă ceva : poetul ne spune că fata vorbea sus- pinînd, ori e lucru ştiut, şoapta este mult mai explicită decît vorba rostită cu glas tare. Din ceea ce citim cu voce tare, nu înţelegem, se spune, decît jumătate, de aceea Emile Faguet recomanda mai întîi citirea în şoaptă a unui text poetic. Cătălina nu-l înţelege în totalitate pe Hyperion şi pentru că, foarte probabil, acesta îşi declama romantic, în tirade, gîn- durile şi simţămintele. Tot de aceea fără finalitate a rămas şi lunga declaraţie de dragoste dintru început a lui Cătălin. Putem spune atunci că, dintr-un motiv sau altul, îndrăgostitul eminescian nu *ştie* să-şi facă explicită dragostea ? E şi acesta un punct de vedere plauzibil, după părerea noastră.

Revenim cu alte cîteva exemple concrete menite să demonstreze competenţa specifică a limbajului poetic eminescian. Sînt cunoscute astfel versurile din *Luceafărul :*

„...unde-n colţ
Luceafărul aşteaptă"

Cei mulţi interpreţi citesc pe *„aşteaptă" ca* fiind predicatul verbal al subiectului *„Luceafărul".* Aşa cred Marin Mincu [51] şi E. Papu [52] din perspectiva subordonării de excepţie a poemului principiului masculin. „Invers decît în *Soarele şi Luna,* balada populară, aici astrul nu poate avea iniţiativa ; *el aşteaptă* impulsul uman", scria primul cercetător[3], iar al doilea : „Toată această serie de ilustrări relevă în modul cel mai categoric că, faţă de restul creaţiei eminesciene, în *Luceafărul* predomină excepţional

51 M. Mincu, ***M. Eminescu, Luceafărul,*** Ed. Albatros, Buc., 1978, p. 8.
52 E. Papu, ***Poezia lui Eminescu,*** Ed. Minerva, Buc. 1971, p.

formele masculine" [4].

Intr-adevăr, în balada populară preponderenţa principiului masculin este evidentă. Astrul se afirmă nu ca Hyperion prin frumuseţe (fie şi stranie), ci prin putere, activitate, virilitate :

„Iată că-mi răsare Puternicul
Soare..."

Căutarea împlinirii sale erotice se face prin exteriorizarea unei forţe frenetice

„Că mi-a tot umblat Lumea-n lung şi-n
lat.
Lungi ş Curmeziş,
Măre nouă ai,
Tot pe nouă cai.
Patru-a ciumpăvit Cinci a omorit"...

Soarele are ceva din dimensionarea expresivă a forţelor elementare, neîmblînzite şi neproblematizate, precum Ghilgameşul sumero-babilonian ce

„Este asemeni unui taur, umbletul ii este semeţ Izbitura armelor
sale nu are potrivnic".

V. Pârvan vorbea chiar despre un puternic cult al soarelui pe meleagurile noastre încă din timpurile vechii Dacii [53]. De aceea gîndirea şi simţirea populară este una eminamente solară, optimistă. Deşi păstrează filonu-i stenic, înfăşurat în manta-i, la Eminescu primează meditativul care este totuşi trădat de aceeaşi sete de acţiune, cum vom vedea de mai multe ori, inclusiv în versurile citate de la care' am pornit discuţia noastră. în interpretarea noastră, „aşteaptă" este predicatul subiectului subînţeles „ea", iar „Luceafărul" – complementul direct. Deci : „Lîngă fereastră, unde-n colţ (Ea) / Luceafărul aşteaptă". De altfel fata este şi cea care formulează prima chemarea.

Motivaţia fundamentală a tuturor acestora este la Eminescu de natură erotică. „Vraja" cuvîntului

53 V. Pârvan, ***Dacica,*** 1937, Bucureşti, p. 166.

este folosită şi simţită numai de! cei care iubesc (şi care dintre noi este insensibil la iubire ?)

Copile ! n-o să mintui ?
Căci fioros de dulce, pe buza ta cuvintu-i"

(Sarmis)

De asemenea, gama expresivităţii cîntării umane este nelimitată, ceea ce justifică întru totul transfigurarea în şi prin creaţie a umanului.

„Să mor pătruns de jalea amorului meu slint,
Ca lebăda ce moare de propriul ei cînt"

(Apari să dai lumină)

Este exact ceea ce nu conteneşte a căuta Hyperion : sau altfel spus :

„Reia-mi al nemuririi nimb şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb O oră de iubire"

sau

„O eră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor S-ascult de glasul gurii mici O oră, şi să mor"

(Pe lingă plopii fără soţ).

Corolara *dorinţei* este *chemarea erotică. Chemarea* este poate prezenţa cea mai evidentă din punctul nostru de vedere discutat aici. Iniţiativa aparţine de regulă principiului feminin. De altfel, chiar Luceafărul este reînviat în urma cunoscutelor chemări ale fetei :

„Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează" !

Am reluat aici cunoscuta invocaţie şi pentru că ea necesită mai multe explicaţii. Una ar fi tot de ordin gramatical şi logic, „cobori în jos" fiind interpretată ca o licenţă poetică din acelea care le sînt permise marilor creatori. *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* dă pentru această expresie sensul de „a se da jos, a descinde", ceea ce nu-i întru totul exact pentru că menţine sugestia pleonasmului. Verbal a coborî este folosit de mai multe ori de către Cătălina şi chiar Hyperion. Acesta întrebînd :

„Dar cum ai vrea să mă cobor ?"

ea îi răspunde :

Tu te coboară pe pămint.
Fii muritor ca mine",

ceea ce-i conferă lui a *cobori* sensul de „a veni şi a rămîne pe Pămînt", exprimare echivalentă cu „coboară pe Pămînt", *jos* însemnînd *„PămintuT.* De asemenea, cînd poetul zice în altă parte :

„Şi se ating ca două stele,
Care-n nuntă, uşurele Se *cunună căzind jos"*

(Misterele nopţii),

„jos" vrea să însemne tot „căzînd pe Pămînt". încheind paranteza filologică,

„cobori în jos" semnifică aşadar „devino pămîntean, om...".

Sensurile chemării la Eminescu sînt felurit nuanţate. în primul rînd, chemare *erotică este una totală :*

„Lasă-ţi lumea ta uitată Mi te dă cu totul
mie..."

(Lasâ-ţi lumea...)

sau :

„Cind cu totului răpită Se-ndoi spre el din
şe/e".

(Făt-Frumos din tei) *etc.*

Din acest totalitarism, nu ca egoism, ci ca un fel de panteism erotic, derivă şi *caracterul teurgic* al chemării, ceea ce-i conferă virtuţi de autentic *descîntec.* „Fata găsise într-adevăr vraja cea nimerită, deoarece Luceafărul, fiind astrul veneric, nu putea sta nesimţitor la chemările iubirii", observa şi G. Că- linescu. In acelaşi sens concepe replica şi I. Barbu în *Riga Cripto* şi *Lapona Enigel ca* şi în *După melci.* De fapt întreg *Luceafărul* este un lung descîntec, generat şi generator totodată de armonii infinite, dătătoare de nelinişti existenţiale, ca mai tîrziu la L. Blaga.

Proprietatea fundamentală a descîntecului este paradoxal, tocmai perfecta suprapunere dintre sem- nificant şi semnificat, ceea ce nu Hyperion realizează în rugămintea-i declaraţie, ci numai fata, pentru că ea îi cere într-un sens propriu (ambiguitatea însemnînd aici proprietate) să *devină* muritor. Orfis- mul vorbei ei este astfel total şi abia sub puterea lui Hyperion devine problematizat cu adevărat.

Să nu uităm iarăşi că orfismul este specific şi liricii populare. Eminescu îl regăseşte şi în creaţiile culese de el, de nenumărate ori, unde la fel, cînte- cul îndrăgostitului are puteri magice nebănuite :

„Mindra-ncepe a cînta,
Munţii se cutremura,
Fagii mari se legăna,
Apele se *tulbura"*

(Viţă Cătănuţă)

Invitaţia erotică este apoi una de *profundă comuniune, sociabilitate a îndrăgostiţilor* cu *întreaga natură,* desemnată, cum se ştie, în poezia emines- ciană de cîteva topsuri : codrul, pădurea, izvorul, teiul. Fugind de blestemul naşterii din „nevrednică iubire", Blanca

„In mijloc de codru-ajunge Lingă teiul nalt şi vechi.
Unde-isvorul cel în vrajă Sună dulce în
urechi"

(Făt-Frumos din tei)

şi acolo îşi întîlneşte iubitul.

Invitaţia în codru rămîne şi mai tîrziu în poezia lui Eminescu nu numai ca o regresiune în natură, ci şi ca una în timp. Poetul crede (sau speră) în miracolul reîntineririi prin această imersiune în natură, cînd redevenind copii, şi iubirea va putea recăpăta graţia şi prospeţimea unui joc frumos, simplu. De aici regretele nostalgice de tipul :

„Unde eşti, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?"

(O, rămîi...)

O spune poetul şi în *Scrisoarea V :*

„Sufletul vă este tinăr şi mereu întinereşte",

iar în *Despărţire :*

„Ci tu rămîi în floare ca luna lui April,
Cu ochii mari şi umezi, cu zîmbet de copil,
De cit eşti de copilă să-ntinereşti mereu..."

Dar această prospeţime specifică enigmaticului feminin care-l face pe poet s-o privească cu o anumită indulgenţă şi nostalgie chiar în momentele de înverşunată misoginie, este susţinută de aceeaşi comuniune a acesteia cu natura. Pădurea, izvorul şi celelalte îşi cheamă frenetic crăiasa, pentru că frumuseţea ei este o operă a naturii însăşi, ea parti- cipînd la frumuseţea acesteia, umanizînd-o. lată de ce *dorinţa de intilnire* este şi se dovedeşte doar un privilegiu al umanului. în timp ce Cătălin îi spune : „Hai ş-om fugi în *lume",* adică în mijlocul elementelor naturale, de altfel cum îi şi regăseşte Hyperion, acesta din urmă, lipsindu-i tocmai sentimentul comuniunii, con-vieţuirii, îi promite că :

.toata lumea-n ocean
De tine o s-asculte"

ori cî

„Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît e/e",

ceea ce înseamnî o invitaţie la o existenţa individualista, egoista, chiar daca da excepţie şi poate şi într-un sens pozitiv. De aceea, fata, firesc, răspunde invitaţiei lui Cătălin ca şi Blanca din *Făt- Frumos din tei,* de a fugi „în lume", unde se dovedeşte că nu „totul" este trist, gîndindu-ne la mult discutatul vers din *Floare albastră.*

Prezenţa naturii ca element invocat la spectacolul uman al dragostei sugerează şi ideea de *permanenţe*i, de trăinicie a sentimentelor. Toate elementele naturale numite mai sus sugerează *vechimea* şi încremenirea într-un prezent continuu, nu metafizic, ci al dilatării intensive a clipei fericite existenţiale. Pentru capacitatea lor afrodisiacî, ele sînt sfinte pentru îndrăgostiţi, precum teiul.

„,,E-un miros de tei în crînguri,
...şi sintem atît de singuri şi atît de fericiţi /"

^pune poetul în Lasî-ţi lumea... dar exemplele pot fi luate de oriunde, inclusiv din *Luceafărul.* Paroxismul trăirilor erotice este de regulă marcat de răsăritul lunii şi celelalte

Dar sensul reintegrării elementului uman prin descîntec are şi un *caracter mitic*, amintindu-i acestuia de edenul primordial. Din acest punct de vedere lucrurile sînt şi mai indeterminante, pentru că aceeaşi dorinţă marchează şi chemarea Cătălinei, şi a lui Hyperion, şi a pădurii din O, *rămîi...*

*„*O, *rămîi*, *rămîi la mine /*
Te iubesc atît de mult /
Ale tale doruri toate Numai eu ştiu să *le-ascult".*

La fel în *Mai am un singur dor, Diana, Peste vîrfuri, Lasă-ţi lumea, Călin (File din poveste), Dorinţa, Floare albastră, Strigoii* şi multe altele. Astfel, cum spuneam, Cătălina şi Hyperion, deşi atît de diferiţi, se întîl- nesc totuşi pe această coordonată mai profundă ce-i leagă mitic de demonul pămîntului :

*„*Este *un ce măreţ in firea noastră,*
Dar ace! ceva nu din noi răsare.
O *moştenim de fa Titanul mort,*
De la pămînt, in care ne nutrim

(Demonism)

Trecînd acum ia *variantele chemării orfice,* acestea sînt şi ele mai multe. Una ar fi rugămintea sau *rugăciunea. Eminescu* n-a fost mistic, aşa cum s-a mai spus, nici *măcar* un credincios ca Dante de care-l leagă atîtea. Atmosfera cu heruvini din unele poeme este dominant una de atmosferă romantică (ori pre- renascentistă). Mai mult : aceşti îngeri-stele devin la

poetul nostru principii filozofice, spirite la fel de elementare ca şi la neoaristotelicii antichităţii. De aceea şi „rugăciunea" eroilor săi lirici devine în fond contrariul ei. Astfel şi în *Răsai asupra* mea ca şi în *învierea* ori Rugăciune, poetul foloseşte imagini din arsenalul mitologiei creştine, dar total convertite ca sens, realizînd o mutaţie tulburătoare de semnificaţii în felul mutaţiilor din O, *mamă*. „Fecioara Maria", de pildă, nu este decît *femeia iubită.*

„Rsvars' asupra mea, lumină lina,
Ca-n *visul meu ceresc de-odinioară ;*
O, maica sfintă, pururea fecioară,
In umbra gîndurifor mele vină.

(Râsai asupra mea...) *...A mele visuri*
toate se pierdură Eşti prea mult înger, prea puţin femeie De ce te stingi în gîndul meu... *Mărie ?"*

Tot erotică, adresîndu-se astrului eresului, este şi rugăciunea din *Ta twam asi* ;

„Rugămu-ne-ndurărilor,
Luceafărului marilor /
Din valul ce ne bintuie Inalţă-ne, ne
mîntuie /"

Nu adoraţie ci blestem şi în Rugâc/unea *unui dac. Celebrarea*, adoraţia este doar un pretext de apropiere, de contact, care dezvăluie şi mai mult orgoliul creatorului

„Sus inimile voastre I Cîntare aduceţi.i /
El este moartea morţii şi învierea vieţii",

spune dacul, iar Hyperion :

„Lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă...
Căci tu izvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte"

Rugăciunii i se alătură *ispita*, tot în sensul laic cunoscut şi din basmul popular, unde fetelor li se promite fericirea sub înşiruirea de regulă a multor bogăţii. Promisiunile îndrăgostitului sînt din acest punct de vedere totale. Muritorul, semenul, îi oferă bucuriile vieţii, indiferent de metaforele ce le încorporează :

„Şi-aş pune soarta lumii pe buza-ţi purpurie,
Aş pune lege lumii rîzîndul tău delir,
Aş face al tău zîmbet un secol de orgie şi lacrimile-ţi mir[M]

(Amorul unei marmure)

sau

„A venit un rege palid şi coroana sa antică,
Grea de glorii şi putere, I-a ei poale-ar fi depus,
Pe-a/e *tronului covoare, ea piciorul de-ar fi pus*
Şi în mîna-i însceptrată, mina ei îngustă, mică" etc.

Dar există ispite şi ispite. Unele vizează sublimitatea, altele speculează unele „slăbiciuni" ale femeii. O astfel de ispită esteamorală şi efemeră pentru că e brutal cointeresată, ca în Ser/soarea *V.* Trecînd la celălalt registru, grav, al promisiunii, nemuritorul din *Luceafărul* îi oferă fetei, dimpotrivă, veşnicia morţii ca nemurire, fie ca regină neptunică în „palate de mărgean", fie uranică :

*„*Pe-a/e *mele ceruri să râsai*
Mai mîndră decît ele"...

Desigur, există un evident patetism al promisiunii aici, o voluptate a chemării în moarte ca venind de la o fiinţă demonică, dar egală cu sine, pentru că „fericirea" promisă este una totală, definitivă, ceea ce depăşeşte cunoaşterea umană. Chiar atunci cînd există ispita fericirii prin moarte, ea se face ca prelungire, continuare a celei din viaţă, precum a Izoldei ori Francescăi da Rimini, cea mistuită de pasiunea iubirii şi în chinurile Infernului dantesc, iar nu ca rupere ; ori tocmai asta-i cere Luceafărul fetei. Aşa stînd lucrurile, el face promisiuni nu pentru a o face pe Cătălina fericită, cît pentru a fi el însuşi fericit.

Cuplul erotic uman şi eminescian se confundă în farmecul aceloraşi trăiri, iar fericirea nu este niciodată una absolută ci, aşa cum inspirat a numit-o poetul, „dureros de dulce" In acest context interpretativ, Cătălina are luciditatea caldă a necăderii în ispita rece, ceea ce-i înnobilează şi astfel personalitatea.

Ispita hyperionică este la fel de demonică ca şi cea a şarpelui ce sedusese femeia lui Cain din drama lui Byron :

„...din ochiul său
Jişneşte-o vrajă ce-mi cuprinde ochii Tremurători şi inima-i
se sbate Mai iute-n piept, căci el mă-nfricoşează şi mă
atrage-n fiecare clipă..."

Să mai reamintim senzaţiile trăite de însăşi Cătălina ? La fel ale lui Tomiris privindu-l pe Brigbel :

„Suflarea ta mă arde şi ochiul tău mă-ngheaţâ.
Ce mă priveşti atita ? A ta căutătură
Mă doare, cum mă doare suflarea ta din gură...

(Gemenii).

Avea perfectă dreptate Hermina Riffaterre[54] cînd distingea modalitatea orfică contemplativă ce-şi organizează căutările în temele privirii, ascultării şi visului (ca a Cătălinei) şi cea *explorativă,* activă, aventuroasă, machiavellică în atingerea scopului (ca a lui Hyperion).

Aşadar, invitaţia erotică înseamnă la Eminescu şi *chemarea morţii,* dar altfel decît am interpretat altă dată. Ca şi Cătălina şi poetul cere :

„O stea iubită...
Ai milă şi stinge lungi zilele mele Cobori, o cobori !"

(Steaua vieţii)

Să nu uităm că Luceafărul vine din infinitul mor- mînt stelar al cerului peste care tronează „regina nopţii moarte". întrebările sînt dilematice :

„E glasul muzicei,
E îngerul morţii ?"

sugerînd şi astfel topirea în eternitate prin tînguirea „glasului de corn", al „dulcelui glas", al ritmurilor vegetale etc.

Cîntecui morţii este şi al civilizaţiilor cufundate succesiv în orele geologice ca în Memento *mori :*

„Din pămînt şi de sub mare, s-aud sunete ce cresc Marea în fund clopote are, care sună.n orics noapte".

Grecia însăşi se pierde în apele mării sub acordul lirei contrariate a lui Orfeu

„Dar e! o azvîrle in mare... şi d-eterna-i murmuire O *urmă ademenită ioat-a Greciei gindire, împlinind balele oceanici cu cîntările-i de-amar".*

Dar cîtecul mîntuirii

De-al meu propriu cînt mistuit mă mintui",

(Odă-în metru antic)

(a mîntui) însemnînd în graiul moldovenesc „a sfîrşi, a termina, a pieri, a

54Apuci. E. Todoran, op. ***cit.,*** p. 265.

muri"), presupune în acelaş timp, aşa cum propunea cineva, şi ideea de *salvare,* dar această salvare este şi ea una a negării morţii, a creaţiei, aşa cum se dovedeşte în Memento *mori.*

O altă coordonată a poeziei eminesciene o reprezintă şi *confesiunea* care nu presupune în mod obligatoriu dialogul, deşi îndrăgostitul caută în permanenţă un interlocutor real sau imaginar, fiinţă sau lucru, pentru a-i destăinui gîndurile, cu convingerea că numai aşa poate scăpa de obsesia lor. Confidenţa fiind necesară, nu este şi reciprocă, de aceea ea are aerul unei *confesiuni.* Chiar atunci cînd glasul pădurii, izvorului etc., răspunde poetului, acesta se structurează mai mult ca un ecou a! propriei rostiri, în esenţa ei replica fiind *„*mută". în Ce *te legeni...,* de exemplu, aşa cum se vede şi din transcrierea titlului, nu se formulează o întrebare care să necesite un răspuns. Ea constituie doar un pretext al discursului meditativ. La fel stau lucrurile şi în *Luceafărul* cu *„*dialogul" dintre cei doi protagonişti. Replicile fiecăruia sînt mai mult confidenţe doar cu vagi reciprocităţi, pentru că sînt formulate

din repertorii verbale diferite din multe puncte de vedere... Fiecare îi spune celuilalt ceva, dar neco- municînd esenţial.

„Străin la vorbă şi la port" *

sau

„Deşi vorbeşti pe înţeles,
E nu te pot pricepe"

sau

Au nu-nţelegi tu oare..."

şi aşa mai departe.

Comunicabilrtatea înseamnă luarea în discuţie a celor doi factori esenţiali : emitor şi receptor. Nu- anţînd cele spuse mai înainte, Hyperion pare sâ înţeleagă tot ce-i spune fata, dar între nişte limite ale comunicabilităţii, pentru câ lui, aşa cum dovedesc şi întruchipările sale, îi lipseşte posibilitatea perceperii nuanţelor. Numai mesajele cu redundanţa zero îi sînt clare în totalitate, cum ar fi :

„Tu te coboară pe pămînt Fii muritor ca
mine",

celelalte formulări ale fetei, ştiute, cuprindeau în ele şi multă redundanţă pozitivă necesară, pentru a le putea înţelege exact. Implicatul redundant al comunicării umane, cel care colaborează şi la sensurile conotative ale mesajului, par totuşi să-i scape. Să ne amintim astfel un alt „dialog" între o pămînteancă şi un supranatural, cel din *Călin :*

„O, şopteşte - zice dînsul - tu cu ochii plini de eres Dulci cuvinte ne-nţelese,
însă pline de-nţeles".

Gradul de umanizare a eroului este mult accentuat aici, lucru dovedit şi de evoluţia în continuare a evenimentelor. în *Luceafărul*, însă, îndrăgostiţii deşi vorbeau pe înţeles, nu se puteau înţelege.

I

Exista apoi o *tînguire* a îndrăgostitului, o chemare puternic marcată elegiac, ca în *Amorul unei marmure,* de exemplu.

„Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,
Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor,
Căci mie mi-a dat soarta amara mîngiiere O piatră să ador".

In *Venere şi Madona*, cum mărturiseşte însuşi îndrăgostitul tînguirea devine reproş :

„Şterge-ţi ochii nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea A fost crudă şi nedreaptă,
fără razem, fără fond.
Suflete ! de~ai fi chiar demon, tu eşti sintă prin iubire şi ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond",

iar în *Scrisoarea* V, cuvîntul capătă incisivitatea *sarcasmului.* De la *impreca*ţ*ie* !a *blestem* nu este decît un pas pe care eroul liric eminescian îl face şi ca îndrăgostit, chiar dacă atunci expresia este mult atenuată ori disimulată faţă de cutremurătoarele blesteme filizofice şi existenţiale.

Blestemul, ca şi în credinţa populară, se sprijină şi la Eminescu pe aceeaşi credinţă în forţa magică a cuvmtului. Cuvîntul numeşte un obiect, o stare etc. Acţionînd asupra cuvîntului ei are credinţa că poate influenţa şi obiectul. De aceea, expresivităţile blestemului în poezia lui Eminescu sînt nelimitate. Intîi numim *auto-blestemul* direct din *Rugăciunea unui dac* ;

„Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pin ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,
C.ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte,
Că chinui şi durerea sinţirea-mi a-mpietrit-o Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o"

E aici o teribilă revoltă ce se îndreaptă într-un moment de deznădejde asupra sinelui său. A autobles-

tem sună şi cuvintele nebunului Sarmis, blestem ce trece asupra fratelui geamăn, Brigbel *(Gemenii) :*

„Ş-acum la tine, trate, cuvintul o să-ndrept,
Căci voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi din piept şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te usuci" etc.

dar şi asupra zeilor înşişi :

„Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai !
De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai".

O nuanţă specială a autoblestemului este cuprinsă chiar în cuvintele formulate de Hyperion nu cu mult deosebite de ale dacului din poema citată mai înainte. Pe lingă multele daruri pe care creatorul le-a dat omului, ori lui Hyperion, ei par că-i mai cer *doar unul singur,* care pe lîngă toate celelalte vrea să însemne... aproape nimic. Dacului,

„Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei şi inima-mi implut-au cu farmecele milei", etc.,

iar lui Hyperion „al nemuririi nimb" şi aşa mai departe. Dar cerînd un singur lucru, de fapt ei le anulează în fond pe toate celelalte.

„Şi tot pe lingă-acestea cerşesc inc.un adaos : Să-ngăduie intrarea-mi in veşnicul repaos" !

vrea dacul, iar Hyperion :

„Şi pentru toate dă-mi in schimb O oră de iubire"

Cum spuneam, rugăminţile astfel formulate au rezonanţe de autoblestem, pentru că în ambele cazuri înseamnă autonegaţie.

Dar în aceste situaţii şi în alte cîteva *(Te duci,* de exemplu, cu

„Puteam numiri defăimătoare In gîndul meu să-ţi iscodesc,
Şi te uram cu-nverşunare.
Te blestemam, căci te iubesc"),

blestemul corelîndu-se de frustrarea erotică, devine o formă eliberatoare, cu rezonanţe de imnuri a unor promisiuni răsturnate, cum spunea cineva. Forţa lui, aşadar, nu este numai una distructivă, de răzbunare ca în *Gemenii* ori Fata-n *grădina de aur,* unde zmeul nu numai că blestemă („Un chin s-aveţi : De-a nu muri deodată") dar îşi împlineşte vorba cu

fapta, aruncă asupra fetei o stîncă. Realizînd exteriorizarea într-o formă *sui-generis a* dragostei, blestemul se înrudeşte din acest punct de vedere cu *ursita,* soarta, Eminescu tulburînd şi de astă dată sensurile. Să ne oprim, pentru o ilustrare mai nuanţată, la finalul *Luceafărului.* Prin vorbele sale *„Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,*

Dac-oi fi eu sau altul ?
Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece"

răzbat ecourile nu ale unei înregistrări de fapt, relativ neutră, obiectivizată, aşa cum ar fi vrut, ci ele trădează evident atitudinea sa, subiectivitatea sa afectată, de unde blamarea condiţiei umane şi menţinerea ei sub zodia capricioasă a norocului. Sînt cuvintele, cum am mai spus şi altă dată, ale unui frustrat şi dintr-un punct de vedere, de înţeles. Desigur, blestemul Luceafărului pierde forţa barbară a cuvîntului cunoscută din alte împrejurări similare, dar in- telectualizîndu-se nu-şi pierde şi funcţionarea. în cele din urmă, blestemul său rămîne *un blestem din dragoste,* de unde şi valoarea de autoblestem.

Spunînd :

„Ci eu în lumea mea mă simt Nemuritor şi rece".

numeşte de fapt o realitate pe care o ştia doar parţial pînă acum, dar o dată aflată, şi-o însuşeşte re-